

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JOSÉ CARDOSO FERRÃO NETO

MÍDIA, ORALIDADE E LETRAMENTO NO BRASIL:

Vestígios de um mundo dado a ler

NITERÓI
2010

JOSÉ CARDOSO FERRÃO NETO

MÍDIA, ORALIDADE E LETRAMENTO NO BRASIL: Vestígios de um mundo dado a ler

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Comunicação e Mediação.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª MARIALVA CARLOS BARBOSA

Niterói
2010

F373m Ferrão Neto, José Cardoso.

Mídia, oralidade e letramento no Brasil : vestígios de um mundo dado a ler / José Cardoso Ferrão Neto, 2010.
304 f.

Orientador: Marialva Carlos Barbosa.
Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

1. Comunicação – Brasil - História. 2. Comunicação oral – Brasil – História. 2. Comunicação – Aspectos sociais - Brasil.
3. Letramento – Aspectos sociais – Brasil. I. Barbosa, Marialva Carlos. II. Título.

CDD 22. ed. 302.230981

JOSÉ CARDOSO FERRÃO NETO

MÍDIA, ORALIDADE E LETRAMENTO NO BRASIL:
Vestígios de um mundo dado a ler

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para
obtenção do Grau de Doutor. Área de
Concentração: Comunicação e Mediação.

Aprovada em março de 2010

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Marialva Carlos Barbosa - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^a Dr^a Joëlle Rachel Rouchou
Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof^a Dr^a Sônia Virgínia Moreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Dênis Roberto Villas Boas de Moraes
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2010

vota matri meae Cléa

AGRADECIMENTOS

Ao Verbo Divino: Palavra Proferida, Ação no Mundo, Escritura Sagrada.

A Marialva Barbosa, pela sabedoria aliada à simplicidade, a dedicação e o carinho irrestritos.

Ao Professor Dênis de Moraes, que me disse haver vida para além dos muros da academia.

Aos Professores Jean-Yves Mollier e Diana Cooper-Richet, pelo incentivo e a acolhida em terra estrangeira.

Aos professores do PPGCOM, nas pessoas de Simone de Sá e Afonso de Albuquerque, pelas contribuições enriquecedoras.

A Renatinha Rezende, Michele Vieira, Silvana Louzada, Letícia Matheus, Silvinha Campos (UFF), pelo companheirismo.

Aos amigos, tantos e tão legais, que não caberiam aqui.

A UFF, pelo orgulho de ter passado por ela.

A CAPES, pelo apoio durante quatro anos de pesquisa e pela bolsa de doutorado sanduíche no Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines, da Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França.

A minha família, na pessoa de José Guilherme B. Ferrão, em quem depositamos muitas de nossas esperanças.

*in principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat
Verbum...
et Verbum caro factum est.*

Evangelho de João.

RESUMO

Esta tese é um ensaio interpretativo sobre a oralidade e o letramento no Brasil e sua relação com os meios de comunicação, construída na duração histórica, da segunda metade do século XVII à década de 1950. Investiga esses regimes de processamento da informação, através das marcas e vestígios dados a ler em textos literários de época e em romances históricos da contemporaneidade que com eles dialogam, considerados exemplares para compreender o processo. O trabalho parte da hipótese maior segundo a qual a configuração da sociedade brasileira, sobretudo no que diz respeito às práticas culturais do povo comum atravessadas pelos *media* é, sobretudo, uma construção da oralidade, nas formas de produzir, armazenar, fazer circular as mensagens e delas se apropriar, ainda que sob a influência da escrita, para dotar de sentido a experiência. O principal objetivo da pesquisa é descobrir as especificidades desses modos de comunicação, nas duas primeiras capitais, desde a Cidade da Bahia, nos anos em que se estabeleceram as bases da Colônia, até o Rio de Janeiro que abrigou a Corte Imperial, viu nascer a República e protagonizou a Grande Era Vargas, quando o rádio inaugura a comunicação de massa no Brasil, amparado na oralidade. Este marco na história da mídia em nosso país e sua relação com o público, edificado e consolidado na longa duração, aponta ainda para o estatuto de permanência do oral na televisão e nas novas plataformas da informação, tanto na forma quanto no conteúdo, constantemente modificado em sua dinâmica, até os nossos dias. A pesquisa está fundamentada nas teorias da Escola de Comunicação de Toronto, no pensamento antropológico e social brasileiro, nos estudos culturais ingleses e no referencial metodológico da história cultural francesa, norte-americana e brasileira.

Palavras-chave: oralidade, letramento, mídia, história da comunicação

ABSTRACT

This thesis is an interpretative essay on orality and literacy in Brazil and their relation to media, as constructed in the historical duration, from the second half of the 17th century until the 1950's. It investigates these information-processing regimes through the marks and vestiges perceptible in literary texts of significant times in Brazilian history as well as in contemporary historical novels connected to them, which are relevant to understand this communication process. Our major hypothesis considers the configuration of Brazilian society, as far as the cultural practices of the common people trespassed by the media are concerned, as a construction of orality, in the ways messages are produced, stored, publicized and appropriated in order to give experience a sense, although under the influence of the written word. The principal aim of the research is to unveil the specificities of these modes of communication in the first two capitals of the country: the City of Bahia, where the basis of the Colony were established, and Rio de Janeiro, the capital that received the Imperial Court of John VI, saw the birth of the Republic and played the major role in the Great Vargas Era, when radio inaugurated mass communication in Brazil, sustained by orality. This mark in the history of media in our country and its relation to the public, edified and consolidated in a long duration, still points towards the permanence of the oral on television and the new information platforms as well, both in format and content appropriated from orality regimes, constantly modified in their dynamics up to the present. The research is anchored to the theories of the Toronto School of Communication, the Brazilian anthropological and sociological thought, the English cultural studies, and on the methodology of French, American and Brazilian Cultural History.

Key words: orality, literacy, media, communication history

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1	<i>São Salvador (século XVII)</i> . Gravura. São Paulo, Coleção José Mindlin. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 1.	p.23
Fig. 2	<i>Padre Antonio Vieira</i> . Gravura de Gabriel Francisco Debrie (1745). In: História da Vida Privada no Brasil, v. 1.	p.27
Fig. 3	<i>Colégio dos Jesuítas na Bahia</i> . Gravura de Victor Frond (1861). In: História da Vida Privada no Brasil, v. 2.	p.32
Fig. 4	<i>Universidade de Coimbra</i> , Portugal. Fotografia da Casa do Capítulo. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 1.	p.34
Fig. 5	<i>Frontispícios de duas das obras mais lidas na América Portuguesa (séculos XVII e XVIII)</i> . São Paulo, Coleção José Mindlin. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 1.	p. 36
Fig. 6	<i>Fábrica de engenho (século XVII)</i> . Gravura. São Paulo, Coleção José Mindlin. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 1.	p.40
Fig. 7	<i>O Rio de braços abertos</i> . Cartaz. Fonte: < http://trilhahistorica.blogspot.com >. Acesso em 27 jan. 2010. Foto original colorida.	p.73
Fig. 8	Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro. Gravura de Richard Bate (início do século XIX). In: História da Vida Privada no Brasil, v. 1.	p.95
Fig. 9	<i>O Paço Imperial com a tropa formada na sua frente (1840)</i> . Primeiro daguerreótipo tirado no Brasil e na América do Sul, por Luis Compte. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 2. Formato original oval.	p.99
Fig. 10	<i>Cena na Rua Direita (1840)</i> . Gravura de Paul Harro-Harring. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 2.	p.116
Fig. 11	<i>Avenida Central nas imediações da esquina da Rua do Ouvidor (1913)</i> . Foto de Augusto Malta. In: COHEN, Alberto A.; GORGERG, Samuel. <i>Rio de Janeiro, o cotidiano carioca no início do século XX</i> . Rio de Janeiro: AACohen Editora, 2007, p. 11.	p.139
Fig.12	<i>Homens-sanduíches nas campanhas de venda dos fabricantes de charutos (1909)</i> . Revista Careta, n. 74, de 30.10.1909. In: COHEN, Alberto A.; GORGERG, Samuel. <i>Rio de Janeiro, o cotidiano carioca no início do século XX</i> . Rio de Janeiro: AACohen Editora, 2007, p. 20.	p.140
Fig. 13	<i>“Jornaleiros” (1899)</i> . Foto de Marc Ferrez. Fonte: < http://arquivoetc.blogspot.com >. Acesso em 27 jan. 2010.	p.157
Fig. 14	<i>Arcos da Lapa (1906)</i> . Foto de Augusto Malta. In: ERMAKOFF, George. <i>Augusto Malta e o Rio de Janeiro (1903-1936)</i> . Rio de Janeiro: G. Ermakoff Editorial, 2009, p. 108.	p.189
Fig. 15	<i>Perfumaria Gaspar na Praça Tiradentes com Rua Sete de Setembro (s.d.)</i> . Foto de Augusto Malta. In: ERMAKOFF, George. <i>Augusto Malta e o Rio de Janeiro (1903-1936)</i> . Rio de Janeiro: G. Ermakoff Editorial, 2009, p. 90-91.	P.189
Tab. 1	<i>Biblioteca de Policarpo Quaresma</i>	p.206
Tab. 2	<i>As diversas instâncias de leitura</i>	p.207
Fig. 16	<i>Construção da estátua do Cristo Redentor (1930)</i> . Foto de S. Holland – The Aircraft Operating Co. In: ERMAKOFF, George. <i>Rio de Janeiro 1930-1960: uma crônica fotográfica</i> . Rio de Janeiro: G. Ermakoff Editorial, 2008, p. 19.	p.209
Fig. 17	<i>O arquivo espantoso (1954)</i> . Foto publicada no jornal suplemento “Livro Negro da Corrupção”, editado por O Globo, em outubro de 1954. Acervo: Silvana Louzada.	p.231
Fig. 18	<i>Visita da cantora Linda Batista a Pernambuco no Carnaval de 1936</i> . Acervo do autor.	p.234
Fig. 19	<i>Getúlio Vargas recebe Linda Batista no Palácio Rio Negro, em Petrópolis (05.03.1952)</i> . Arquivo dos Diários Associados.	p.257
Fig. 20	<i>Anúncio da Revista do Rádio de 12.08.1952</i> . Acervo: Museu do Rádio, Rio de Janeiro.	p.260
Fig. 21	<i>Minha Casa é Assim, apresentada por Stelinha Egg</i> . Revista do Rádio de 12.08.1952. Acervo: Museu do Rádio, Rio de Janeiro.	p.261

SUMÁRIO

Resumo	vii
Abstract	viii
Lista de Ilustrações	ix
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – <i>BOCA DO INFERNO</i> : O ARAUTO DE UM BRASIL BARROCO, ORALIZADO E LETRADO	22
1.1. Uma ilha de letrados cercada de bárbaros por todos os lados	24
1.2. Como se faz um letrado de uma “terra de tortos”	31
1.3. Em busca das raízes de um Brasil oralizado	39
1.4. Literatura e história nas representações de um país da fala e do gesto	65
CAPÍTULO II – <i>ERA NO TEMPO DO REI</i> : MÍDIA E ORALIDADE NO BRASIL DE DOM JOÃO	72
2.1. A arte da palavra e a reconstrução de um mundo a desvendar	74
2.2. O Rio é todo ouvidos, ou melhor, boca e ouvido	76
2.3. Dom João reina, mas não governa: os senhores do Rio são os mestres da oralidade	85
2.4. Carlota Joaquina em apuros: a realeza é surpreendida pelo sistema de informação	94
2.5. A cidade conta, canta e representa: música, poesia e teatro na construção da memória oral	106
2.6. Os repórteres da experiência: quando informar é sinônimo de narrar	121
2.7. Um autor afinado com seu tempo: o Rio que conta e canta dá o tom a Manuel Antonio de Almeida	127
CAPÍTULO III – GEOGRAFIA LETRADA E A BELLE ÉPOQUE CARIOCA	138
3.1. O eterno retorno do paradoxo: a literatura e suas personagens desvendam mundos e mentalidades do oral e do escrito	141
3.2. O sorridente <i>début</i> de uma quimera: o Rio de Janeiro e a Belle Époque tropical	149
3.3. Nos traços da cidade o risco das letras	158
3.4. Um vislumbre de modernidade: a cidade das letras	162
3.5. O homem de letras na metrópole: com quantos livros se faz um Quaresma	169
3.6. Ordem e progresso: fantasmagorias letradas e o sorriso da sociedade	176
3.7. A letra e a técnica: prelúdio de uma comunicação de massa	184
3.8. Um projeto de modernidade: Lima Barreto e o diapasão oral	195
CAPÍTULO IV – A ‘ESTRELA SOBE’ NA ‘CIDADE IRRADIANTE’: MÍDIA E LITERATURA NO RIO DE JANEIRO DA GRANDE ERA VARGAS	208
4.1. Crônicas de uma cidade estendida: Leniza, quem diria, acabou no Catete	211
4.2. “A voz carioca que o Brasil adora”: o Rio é o gramofone da Nação	218
4.3. Entre práticas e representações: os sons, as letras e os resíduos orais	234
4.4. Mnemosina entre a letra e a voz: as leituras operárias	247
4.5. O morro e a várzea: ecos de um passado insistente	263
CONSIDERAÇÕES FINAIS	272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	281
APÊNDICE	289

INTRODUÇÃO

Quando a dedicada Penélope entrelaçava os fios à luz do sol e desfazia os nós do tecido durante a noite, mais do que um subterfúgio para enganar os pretendentes que se aproveitavam da ausência do marido, a linda e cobiçada esposa de Ulisses oferecia ao poeta uma desculpa para continuar a cantar as aventuras do herói da guerra de Tróia. A tessitura da intriga - e não a do pano - era mais importante para dotar de sentido a cultura de um povo do que qualquer estratégia de preservar a mulher desamparada. Também não se podia apressar os passos daquele que ainda precisava doar a vida como narrativa. Um poema destinado a ser ouvido numa performance pública foi o resultado material do esforço em manter vivos o ato de tecer e o ato de narrar. A odisseia do herói de volta a sua Ítaca natal fez conhecida uma Grécia de homens valentes, de deuses implacáveis e de exímios narradores. A composição épica inspirada por Mnemosina marcou tanto o trabalho dos forjadores de histórias, que um bardo cego do século XX chegou até mesmo a dizer que *recordar* é um verbo sagrado¹. Outro menestrel, ao classificar o amigo trovador do sertão nordestino brasileiro, fez rimar dois de seus grandes méritos: “bom de prosa” e de “memória prodigiosa”².

A luta e o respeito pela memória marcaram, entre tantas descobertas, o retorno à Grécia Antiga, muitos séculos depois de Homero, a fim de se desvendarem os intrincados mecanismos de que o homem dispõe para processar os dados da experiência, na realidade objetiva que forja para si e para os outros e no mundo imaginado que cria para com ela dialogar. Nos avançados anos de uma civilização pretensiosa e altamente tecnologizada, percebeu-se que as extensões do corpo e dos sentidos, inventadas para comunicar e vencer o tempo e o espaço traziam, na longa duração, vestígios de maneiras ancestrais de se processar a informação. A redescoberta do modo de organização do pensamento e do saber dos gregos eclodiu mais precisamente quando antropólogos e historiadores da comunicação e da cultura, na década de 1960, entenderam com mais perspicácia como os *media*³ da modernidade reviviam, hibridamente, duas categorias de comunicação de um passado distante (HAVELOCK, 1986, p. 27-28). É claro que, no decorrer de muitos séculos, não somente a

¹ BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. In: _____. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, p. 121.

² SILVA, Gonçalo Ferreira da. *O último glorioso voo: morre Patativa do Assaré*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, s/d, p. 5.

³ Utiliza-se, neste trabalho, a forma latina *media*, plural de *medium*, como recurso estilístico e semântico, para denotar a ideia de *conjunto* dos meios de comunicação, enquanto o vocábulo aportuguesado *mídia*, também empregado aqui, pode variar em número e significado, de acordo com o contexto.

intriga se modificou como também novos indivíduos com seus instrumentos e situações performáticas vieram contribuir para esse jogo de continuidades e rupturas, tão caro à dialética de qualquer história. Nos meios de massa da contemporaneidade, o fenômeno torna-se ainda mais evidente, perceptível na estratégia que têm de sempre incluir as pessoas e juntar consensos, conflitos e tensões.

A possibilidade de Homero não ter existido é indício de que o poeta helênico pode ter sido uma obra coletiva. Sua mente é a mente de um povo, historicamente constituído, que habitava uma dada região da Terra, num determinado tempo, sob marcadas estruturas materiais e mentais. Mas não há dúvida de que seu legado é oral. Os versos épicos, criados por um cantor ou um grupo de cantores numa sociedade ainda não letrada, mediados por um coro de nove filhas de Zeus com Mnemosina, obedecem a regras acústicas de composição e de improvisação: são histórias dramáticas, urdidas através de fraseologias padronizadas adaptáveis aos diferentes contextos narrativos, acompanhadas de canto, recitação e memorização que, combinados, formam o que Erick Havelock chama de *oralidade* (1986, p. 11; 20-21). As textualidades produzidas na voz e no gesto para um público ouvinte, que tomava parte no tempo presente da performance do intérprete ou toda vez que ela retornava e se atualizava nos rituais, serviam como propósito didático para a transmissão de valores do grupo, conservados pelos mecanismos mnemônicos com vistas a manter a coesão social.

Daí a necessidade de narrar, quando tecer uma intriga a partir do repertório empírico e mítico colocado à disposição do rapsodo era, sobretudo, coordenar “padrões rítmicos com os movimentos físicos do corpo”. Se Homero “foi um trabalho de memória”, Ulisses encarnou a ação humana. O empirismo oral reside no deslocamento do homem no tempo e no espaço, mas em instâncias não lineares ou contínuas, no eterno retorno das peripécias em águas tumultuadas pela fúria de Posêidon, que encontra seu equivalente em terra firme no tecido de Penépole, que avança e recua. É pela ação que se memorizam os códigos de comportamento, essenciais à organização da vida, estocados pelo “acúmulo de informação e sua reutilização na linguagem humana” (HAVELOCK, 1986, p. 37; 41; 45; 55). Eis a tarefa de Mnemosina: instruir o poeta no uso funcional da ação como informação, numa intriga portadora das emoções, sentimentos e sensações próprias aos seres, para entreter a audiência, garantir sua atenção e, assim, dar suporte à construção identitária do grupo e à longevidade da cultura. A narrativa épica é, portanto, um meio de comunicação, uma mídia primária que antecede a escrita: possui agentes de produção discursiva, linguagem estruturada, enredo, referentes no

mundo material e no imaginário, rituais performáticos para publicização e também um público, com suas práticas, usos, apropriações e representações.

Mas a Musa, que inspirou Homero e dotou o poeta do sertão brasileiro de uma memória prodigiosa, “aprende a escrever” e traduz a experiência, antes calcada em relações acústicas todo-inclusivas e multissensoriais, numa nova condição de funcionamento social em que a tecnologia participa na transformação da dinâmica das relações humanas. Com o aumento do fluxo de textos, a partir do século V a.C., decorrente da invenção do alfabeto e sua lenta e gradual aceitação no mundo grego, verifica-se o potencial da escrita de separar o conhecedor do objeto conhecido e fazer surgir a *psyche* (HAVELOCK, 1986, p. 114; 1996, p. 213). A memória homérica, embora persistente, agora também encontra um suporte material, vence o tempo, conquista os espaços, intensifica o uso do sentido da visão, desprende-se do ritmo e das fórmulas narrativas e avança em direção a uma linguagem conceitual, que substitui a imprescindibilidade da ação e do acontecimento para o entendimento das tramas sociais. Platão, entre a oralidade dos diálogos e a abstração da escrita, torna-se o marco do primeiro empreendimento letrado da história da humanidade e da visão como metáfora da operação intelectual. A ação no mundo é também, a partir de agora, o ato de olhar, de especular, de construir abstrações, análises, filosofias e ciências. Com a escrita, diz Havelock, o meio de comunicação se objetiva, ganha existência independente. A palavra se torna uma coisa separada de quem a entoa. Nasce o indivíduo.

Aqui se encontra, de fato, o paradoxo do processo dialético, da mudança transformacional. A Musa que canta se traduz em escritora: aquela que havia intimado os homens a ouvir agora os convida também a ler (HAVELOCK, 1986, p. 62).

A oralidade e o letramento, este último constituído pelas tecnologias da escrita e da impressão, são grandes instâncias que abarcam os meios, estes entendidos ora como mediações, ora considerados veículos, suportes, vetores ou plataformas de comunicação. As duas noções primeiras ainda podem ser definidas como princípios ou estruturas de vida, códigos de comportamento, percepções, concepções de mundo, condições socioculturais, modos de raciocínio, universos mentais e cognitivos, padrões de pensamento e organização do saber, do conhecimento, experiência e reflexão. As definições são obtidas a partir de um percurso multidisciplinar por alguns campos das ciências humanas e sociais - a antropologia, a sociologia, a história e a literatura, principalmente. As que mais se aproximam do campo da comunicação, ainda que devedoras de reflexões oriundas de outras áreas do conhecimento,

consideram tanto a cultura oral quanto a cultura letrada como tipos de discurso, categorias de comunicação e expressão ou regimes de processamento da informação. Estes implicam em determinados modos de produção, armazenamento, circulação/transmissão/publicização, recepção, apropriação e representação dos conteúdos e formas da comunicação. Oralidade e letramento não são, de maneira alguma, meras abstrações e podem ser percebidos nos índices e marcas que deixam nas materialidades, nos suportes, nos sujeitos e nas “matrizes culturais em que cada meio opera” (McLUHAN, 1964, p. 11).

O estudo das questões homéricas e platônicas no campo da comunicação, sintetizado na equação oralidade-letramento, faz sentido principalmente em sociedades em que a mídia eletrônica, ao envolver essas duas categorias de comunicação, atravessa grande parte das trocas informacionais cotidianas e se torna coparticipante da produção de sentido. A arqueologia das mentalidades e regimes que conformam os meios, empreendida por Claude Lévi-Strauss, Jack Goody, Marshall McLuhan, Eric Havelock e, posteriormente, Walter Ong e Werner Kelber, instiga-nos a tentar, de alguma maneira, preencher um pouco do vazio teórico desse campo, que parece reconhecer nossa oralidade insistente, mas acaba por expatriá-la das discussões acadêmicas em direção ao terreno das verdades óbvias e evidências naturais. Uma espécie de doxa acadêmica, além de confundi-la com a *palavra falada*, ainda permeia muitas das discussões e relega a oralidade ao plano do que é inferior, do facilmente manipulável, para não dizer do folclórico e carnavalesco, sinônimo de irracionalidade ou de tradição avessa à inteligência letrada e à “verdadeira” inteligência. Há ainda um componente de classe fortemente perceptível no desejo de distanciar-se de tudo aquilo que a História tem mostrado como arena do *povo comum*, principalmente depois de constituir-se como *massa* para o campo da comunicação, já que, como diz Carlo Ginsburg, “ainda hoje a cultura das classes subalternas é predominantemente *oral*” (1987, p. 17, grifo do autor). A partir de um lugar de letramento, resolvemos pensar de que maneira *nossa* sociedade se configura, do ponto de vista da relação do ser humano com as tecnologias e os meios, desde os anos decisivos da fundação da empresa colonial até a primeira década do século XX, numa *sociedade brasileira oralizada por excelência*. Não se trata, aqui, de idealizar um ou outro regime de comunicação. Entretanto, há de se perceber, neste trabalho, uma forte e inevitável presença do oral, porque simplesmente não se pode inverter o curso da história e apagar a lógica simbólica do letramento, nas marcas da dominação e do controle da vida intelectual deixadas pela engrenagem agro-mercantil lusitana. Gilberto Freyre, nos anos 1950, já fornecia a chave de leitura:

Alguns estudantes de culturas modernas tendem a exagerar a importância do letramento. Ler e escrever são modos muito úteis de comunicação para as civilizações industrializadas e para formas meramente políticas de organização democrática – apesar de, nesse ponto, estarem aparentemente sendo superados pelo telefone, o rádio e a televisão. Países como China, Índia, México e Brasil provavelmente não terão a mesma necessidade do letramento como meio de se alcançar a modernização, como o tiveram as grandes massas durante o século XIX e até mesmo a Rússia Soviética no início deste século [XX] – (1959, p. 57-58).

Extraír da afirmação do sociólogo juízos de valor acerca das culturas oral e letrada, como se cada uma dessas manifestações servisse mais ou menos a determinado tipo de sociedade, torna-se uma atividade infrutífera por dois motivos. Primeiramente, é preciso considerar o letramento também na sua acepção mais ampla, como manejo do alfabeto e da escrita, habilidade de leitura ou a possibilidade de contato com os textos, muito mais do que o sentido de *culture savante*, empregado na França, uma sociedade que experimentou, já no século XIX, a tal massificação das letras, mencionada por Freyre. Em seguida, entender que, a partir do surgimento da escrita e sua função determinante na organização das sociedades que ultrapassaram a oralidade primária, não é mais possível dissociar um universo cognitivo do outro. A dialética da Musa grega é também a dos *media* e, é claro, do tecido social. Nenhuma dessas esferas de produção da cultura é essencialmente oral ou letrada, mas se configuram como lugares de diálogo e embate entre as mentalidades, ou seja, de circularidade das práticas e usos da comunicação. A citação do intelectual brasileiro deixa ler, entretanto, a força dos meios elétricos como plataformas tecnológicas de retorno e permanência da oralidade, além de sugerir de que maneira a herança histórica da exploração colonial por uma classe dominante letrada dificultou a aquisição e o domínio das letras pela maioria da população de países periféricos, como o Brasil – o que esta tese pretende também demonstrar. A pesquisa tem, pois, natureza e razão eminentemente políticas, ao apontar as tensões entre oralidade e letramento no Brasil como negociações entre classes, mentalidades, entre o que se forja na estrutura e aquilo que se produz na sociedade e na cultura como universos intercambiantes. Acreditamos, por exemplo, que quaisquer políticas públicas implementadas como função do Estado, ainda que atrelado aos ditames da iniciativa privada, precisam levar em conta essas configurações mentais e comunicacionais de indivíduos e grupos que, para se valerem como sujeitos, inserem-se em determinadas práticas e usos da informação e de formas discursivas, que também fabricam a realidade material.

Séculos depois do grande empreendimento colonizador, iniciado na Península Ibérica por um povo que também enfrentou “os deuses da tormenta e os gigantes da terra” para que fosse seu o mar (PESSOA, 1994, p.81-82), o cenário da comunicação nos trópicos dá sinais de uma oralidade permanente, ainda que perpassada e organizada pelas tecnologias da escrita e da impressão, transportadas na bagagem dos míticos lusitanos. Dentro das naus que ora fazem a travessia, não do terrível e amedrontador Atlântico, mas das águas tranquilas e degradadas da Baía de Guanabara, aparelhos Nextel ligados em viva-voz compartilham conversas nas ondas hertzianas, que a princípio diriam respeito ao indivíduo e não ao grupo de *commuters* no caminho para o trabalho. O som tecnologicado do pequeno instrumento portátil de falar convive com as letras das folhas diárias, carregadas de ilustrações que representam cenas da vida cotidiana e de personalidades do mundo material, numa linguagem imitativa das situações de comunicação do dia-a-dia. A leitura, mais necessária em um grande centro urbano do que nas vastas áreas interioranas do país-continente, ainda é escoltada por telas de LCD, posicionadas em cada canto da embarcação, de forma a não perder de vista o viajante-telespectador. Nas horas de maior movimento, em vez do silêncio comum nos trens do Velho Continente, o burburinho enche o espaço da nau operária, que é ao mesmo tempo acústico e visual. Os transportados, que na hora do *rush* tomam conta de qualquer espaço disponível, juntam-se em pequenos núcleos compadrescos e entram em conversação para matar o tempo do calor e do cansaço. O ambiente é de grande apelo sensorial. Há muita fala, muito gesto, muito som. Nos momentos de espera que antecedem o embarque, do lado de fora de um quiosque de novidades, alguns curiosos, em pé, passam os olhos nas capas dos jornais pendurados em varal, soltam um comentário ou outro, e a recepção em voz alta do texto é compartilhada na pequena roda de leitores-ouvintes-espectadores. Depois de deixar a embarcação, a viagem continua num dos ônibus equipados com alto-falantes, que jogam no ar “O Amor do Rio”, ou qualquer outra emissora de rádio popular, de fortes estratégias de aproximação com a audiência dispersa na geografia urbana.

Em casa, aprende-se com as novelas televisivas os mecanismos das síndromes que atacam o corpo e a alma, como lidar com o resultado dramático de um acidente que deixa um dos membros da família com os movimentos comprometidos e, ainda, assiste-se ao intérprete de um documentário que traz curiosidades sobre mares bravios, mudanças climáticas e as novas descobertas da ciência. A programação da grande e da pequena tela adentra as salas de aula e se transforma em material didático. Radiocursos e telecursos são ferramentas de ensino e fornecem diplomas. Da mídia eletrônica saem explicações do mundo. Definitivamente, não

é pela cultura dos livros e pela investigação de documentos e outras narrativas escritas que se organizam a cognição, os pensamentos e as formas do saber e do conhecimento, na maioria da população brasileira, que não frequenta os bancos da universidade, as escolas particulares tradicionais e muito menos os cafés das livrarias da moda. As novas tecnologias da contemporaneidade reforçam ainda mais o estatuto oralizado da comunicação, que trabalha na produção de sentido e forja representações. Dispositivos eletrônicos digitalizados, onde a escrita no princípio constituía basicamente a interface com o usuário e, embora permaneça na lógica de composição multimídia, hoje apelam cada vez mais à fala, ao ritmo e ao gesto da imagem e da palavra. Sua linguagem econômica é a do pensamento operacional e situacional, antes empático e participativo do que objetivamente distanciado, que obedece à urgência do tempo instantâneo, em sequências agregativas rápidas e, por isso, desprovidas de mecanismos de subordinação sintática (ONG, 1998, p. 47-70). Se a escrita administra a política, a economia e a ordem social, a experiência humana se funda, basicamente, no universo da oralidade, desde os navios negreiros que atravessavam o Atlântico aos *bits* digitais que percorrem o mesmo trajeto em tempo real.

Machado de Assis, ao descrever um povoado fluminense dos últimos anos que antecederam a chegada de D. João VI, n' *O Alienista*, permite enxergar essa dialética entre um meio oralizado e a mentalidade letrada, no cenário da ficção. A vila de Itaguaí, que “representa o grande teatro do mundo” (BRUNEL, 2005, p. 24), é uma alegoria acerca das questões ligadas ao poder, à loucura e ao cientificismo, que o autor critica com requintada ironia. Na condição de obra aberta, dá a ler também de que maneira duas mídias conformam um sistema de comunicação na cidade do interior. De um lado, a velha matraca colonial garante a circulação da informação através do som, que *congrega* a maioria menos afeita com as letras ao intérprete da palavra e do gesto, posicionado em qualquer canto do vilarejo. De outro, a “Bastilha da razão humana” (ASSIS, 1998, p. 49), representada na estrutura de internação psiquiátrica, é a grande dádiva da modernidade civilizadora, trazida do Velho Mundo pelo especialista das ciências médicas, que *aliena* porque *separa* os indivíduos da comunidade para a catalogação, o estudo e a análise, tarefas que não podem prescindir da mentalidade letrada para se concretizarem. Um Machado teórico da comunicação? Sem dúvida alguma, se adotarmos a sutileza e a perspicácia tão peculiares ao autor para então descobrir, nos espaços em branco do texto, as marcas de uma comunidade profundamente oralizada que se vê às voltas com o monitoramento da escrita. Descobriremos, por conseguinte, que “os meios como extensões de nossos sentidos” e os regimes de

processamento da informação que os configuram têm “consequências psíquicas e sociais”, quando “alteram a sintaxe da sociedade”, “modulam e rearranjam [seus] padrões de associação e comunhão” (MCLUHAN, 1964, p. 53; 127; 171; 184). Instauram, inclusive, outra relação com o tempo. Enquanto a informação trazida pela matraca só faz sentido no presente da ressonância e da interação entre arauto e audiência, a Casa Verde, como era chamado o manicômio de Simão Bacamarte, desperta a percepção do tempo histórico, herança da escrita: aquele que nunca *antes* endoideceu, *agora* é contado entre os orates; sua experiência é marcada pelo que foi e o que será *depois* de devolvido ao mundo dos “normais”.

Assim como a obra monumental de Homero revela não somente as práticas culturais como as mentalidades que formaram o povo grego, de grande influência até hoje na produção imaterial do Ocidente, a literatura brasileira torna-se, aqui, a fonte de um trabalho interpretativo motivado por uma inquietação: a de desvendar os modos de comunicação dos brasileiros, como se constituíram historicamente, a partir das letras impressas, por mais paradoxal que seja, a princípio, o fato de tentar descobrir na palavra escrita traços do oral. Acreditamos, como o historiador cultural Robert Darnton, que “é sempre possível fazer perguntas novas ao material antigo” (1986), perguntas que nos interessam especificamente como pesquisadores do presente, inseridos num campo de conhecimento e amparados pelo raciocínio de Paul Ricoeur (1983), para quem a obra não existe em si mesma, mas só faz sentido no encontro entre o mundo do texto e mundo do leitor. A literatura não é teoria ou fruição por si só, mas se presta a usos diversos, em tempos e lugares distintos, devidamente respeitados os contextos histórico-culturais de sua produção e recepção. A arte da palavra em verso e prosa é “um tipo de comunicação inter-humana..., por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade”, no dizer de Antonio Candido. Isso implica num sistema organizado, que dialoga com a realidade empírica, inserido num esquema de produção, circulação, consumo e representação – práticas culturais de que participam os sujeitos históricos. Candido salienta esse sentido histórico da literatura e seu “excepcional poder comunicativo, tornando-se a língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento” (2006, p. 25-29).

Esta tese está em busca de “contextos objectuais” de que fala o teórico da literatura, projetados pela tessitura da intriga e que se referem “a objetos determinados que independem do texto”, pertencentes à “realidade extraliterária”, mas que acabam por constituir-lo: o contexto dos regimes de processamento da informação, inserido numa produção que, por ser

artística e simbólica, oscila entre o real e o imaginário (CANDIDO, 1970, p. 15; 17). Constatamos o poder da ficção de revelar um mundo de onde a própria obra saiu e para onde ela sempre retorna, num devir constante de leitores, ouvintes, telespectadores e internautas, esses sujeitos misteriosos e históricos da recepção, que muitas vezes desobedecem à intenção de um autor que não lhes destinou a obra, ou fogem ao propósito inicial de uma determinada materialidade do texto, infringindo-lhe práticas e usos não pensados ou esperados, criando representações das mais inusitadas.

A Grécia de Homero e a Itaguaí de Machado existem dentro de uma coerência narrativa calcada na verossimilhança de base aristotélica, ou seja, não no que aconteceu na realidade empírica, mas “naquilo que poderia ter acontecido”. Ora, isso que poderia ter acontecido, além de desvendar um contexto objectual, é capaz ainda de revelar uma “visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade” (CANDIDO, 1970, p. 18). O que mais nos interessa é desvendar uma mentalidade, um padrão de pensamento e organização do saber, um modo de comunicar e processar a informação. Um mundo helênico ou uma comunidade fluminense tradicional, extraliterários, geográfica, material e historicamente localizados no tempo e no espaço, são menos verdade do que seu potencial de dar a ler uma ou diferentes verdades. A coerência narrativa dos autores é interna e externa às textualidades que inventaram, por revelar a possibilidade de diálogo com uma vida para além da obra que, por sua vez, também será sempre um texto a ser lido, interpretado e representado. Se ultrapassarmos a narrativa literária e formos à procura de seu referente, mais “verdadeiro”, “documental” e “exato”, o que encontraríamos? Com certeza, mais textos à espera de interpretação.

Sentimos que a obra de Kafka nos apresenta certa visão profunda da realidade humana, sem que, contudo, seja possível ‘verificar’ a maioria dos enunciados individuais ou todos eles em conjunto, quer em termos empíricos, quer puramente lógicos (...) “Falso” seria... um prédio com portal e átrio de mármore que encobrissem apartamentos miseráveis. É esta incoerência que é “falsa” (CANDIDO, 1970, p. 19).

O historiador da cultura, Roger Chartier, dialoga com Antonio Candido quando salienta a importância da ficção como campo privilegiado de conhecimento da realidade histórica, ao afirmar que “os historiadores não possuem mais, hoje, o monopólio das representações do passado” (2008, p. 26). E nem mesmo esta ideia do autor pode ser considerada inovadora, segundo ele próprio. Diante de uma euforia do acontecimento e da

instantaneidade dos fenômenos da atualidade, influenciadas pela lógica da velocidade presente nos meios elétrico-eletrônicos da informação, que acaba também perpassando a produção do conhecimento acadêmico e faz muitos pesquisadores sentirem que estão inventando a pólvora em cada texto que produzem, a história vem mostrar que as situações não são totalmente novas. A literatura, como narrativa, sempre moldou e deu sentido à realidade de onde também saiu, ou até mesmo chamou as coisas à existência. Ao afirmar que “a matéria do artista é historicamente formada [e que ele] registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência” e que a “história mundial... passa para dentro da escrita - o escritor saiba ou não, queira ou não queira”, Roberto Schwarz (1992, p. 24-25) nos ajuda a entender o porquê de Machado, por exemplo, não se ter feito refratário à representação de nossa sociedade insistentemente colonial, além de chamar a atenção ao caráter ficcional da literatura, quando ficção nada mais é do que a tessitura de uma intriga (RICOEUR, 1983).

E vê-se... que, embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha, num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as trata diretamente (SCHWARZ, 1992, p. 25).

Descobrir na literatura lampejos de história não é, portanto, um modismo inventado pelos novos contadores que somos todos. Chartier localiza a função histórica da narrativa de ficção nas peças de Shakespeare e conclui que elas, “sem dúvida, elaboraram uma história da Inglaterra mais forte e mais ‘verdadeira’ do que aquela contada pelos cronistas, em que se inspirou o dramaturgo” (2008, p. 26-27). O historiador vai ainda mais longe e dialoga com Paul Ricoeur, ao constatar a limitação de quem deseja chamar o passado ao presente, o que só pode existir como trabalho de representação e de memória, calcadas que estão na verossimilhança da narrativa.

Em 1960, o dicionário de Furetière registra, a sua maneira, essa proximidade entre história verídica e ficção verossímil, quando designa a história como “a narração das coisas ou das ações como elas se passaram ou como elas puderam se passar”. O romance histórico, que soube bem se aproveitar de tal definição, assume no nosso presente a construção dos passados imaginados com uma energia tão poderosa quanto aquela que habitou as obras de teatro do tempo de Shakespeare ou de Lope de Vega (2008, p. 27).

O romance histórico, situado entre literatura e história, assim como as obras do *New Journalism* que oscilam entre o relato dos acontecimentos e uma forma metafórica de contar

mais nitidamente relacionada à ficção, são bons exemplos de re-construções textuais que apresentam *traços* ou *vestígios* de um real impossível de ser recuperado na sua totalidade, até porque ele só existe como narrativa e trabalho de memória do tempo presente. Essas marcas nos textos estão de tal maneira misturadas na bateia das letras, que somente uma garimpagem baseada em escolhas prévias e direcionadas por um olhar específico pode ser capaz de trazê-las à tona e dotar-lhes de sentido. São, no entender de Robert Darnton, *áreas de opacidade e silêncio* a serem interpretadas (1986). A história cultural dos meios e modos de comunicação, por onde se embrenharam figuras de destaque como Roger Chartier e Jean-Yves Mollier, na França, Robert Darnton, nos Estados Unidos e Marialva Barbosa, no Brasil, é uma ferramenta metodológica consistente a um trabalho de investigação que pretenda reconstruir – quando reconstruir é sinônimo de representar – uma dada realidade, tal qual ela é dada a ler, capaz de revelar os diferentes sentidos que os homens acordam às suas práticas culturais, imersas na produção material da vida.

As obras literárias se constituem, no presente do criador, em um trabalho narrativo e memoriável que, sem querer, deixa pistas para outra reconstrução, que ora se dá num outro presente não menos histórico e dotado de sentido. A oralidade e o letramento, como fenômenos culturais, não são evidentes, e muitas vezes é preciso encontrar um Ulisses ou um Simão Bacamarte, um canto épico ou uma matraca, para revelar de que maneira esses regimes de processamento da informação se situam numa dada sociedade, num dado tempo e lugar, constituindo-se em microssistemas de comunicação, recortados para análise. O que ora se faz com a literatura, para nela descobrir a relação dos brasileiros com os *media*, obedece ao mesmo processo escolhido pelo protagonista de Machado, em meio à loucura da vida e da vida como narrativa: a separação das peças e suas “patologias”, para em seguida analisá-las em perspectiva. É um processo devedor das tecnologias da comunicação, mais precisamente do alfabeto fonético grego, das prensas de Gutenberg e das práticas de produção, edição, circulação e difusão da informação dos que nos precederam. É, portanto, coisa de letrado.

Literatura, história e comunicação, como exercícios de memória e também como práticas culturais, conjugam-se nesta investigação acadêmica para permitir enxergar os modos de conhecimento, construção do saber, de representação e apropriação do real a que os brasileiros têm se dedicado, na longa duração. Aspectos da comunicação no Brasil, ressaltados aqui a partir das marcas deixadas a ler na ficção, além de fornecerem elementos da relação entre a inteligência oralizada e a mentalidade letrada, possuem uma forte relação com o que se tem construído e deixado construir desde os primórdios da colonização, com

ressonância ainda nos dias de hoje. Assim, os usos que se tem feito da cultura letrada na nova terra apontam, desde o século XVII, a um exclusivismo das palavras escrita e impressa, reservadas ora a uma casta político-burocrática, ora a uma elite religioso-missionária estreitamente ligada às estruturas de poder e dominação, enquanto à massa de servos, de escravos e de gente de ofício, agrupados numa categoria que pode muito bem ser denominada de *povo comum*, restava a inventividade para criar e conservar formas narrativas e de comunicação predominantemente orais, ainda que perpassadas pelas tecnologias da escrita e da impressão. A literatura brasileira de época e os romances históricos que se têm publicado aqui são elucidativos para desvendar os meandros e as teias que envolvem as mentalidades, os usos, as apropriações e representações ligadas às práticas de comunicação como produção de sentido e de significação na vida material e simbólica das gentes. Entretanto, vale ressaltar que ao reconhecermos nosso lugar no campo das ciências sociais aplicadas – esta pesquisa é uma tese de comunicação - iremos nos abster da crítica e teoria literárias, salvo quando algumas referências se fizerem imprescindíveis ao entendimento dos contextos implicados.

Por que uma história cultural desses circuitos de comunicação ditados pelo oral e o escrito? Porque toda produção de cultura é dotada de uma historicidade, dialoga com as condições materiais de existência, possui múltiplos sentidos construídos pelos sujeitos históricos implicados nos processos, além de se prender a fatores econômicos e ideológicos que estão em jogo num dado momento e lugar (LITS, 2006, p. 53; 60). As razões de se ter, hoje, uma cultura de massa identificada com o rádio e a televisão são históricas, seja no Brasil ou em qualquer outro país à margem das grandes revoluções culturais em que a escrita e a impressão se constituíram em pano de fundo. A história dos *media* é uma história de longa duração. A relação que o brasileiro tem hoje com as tecnologias e suas formas discursivas não brotou do chão e nem caiu de uma árvore frutífera, na estação propícia. Ela se fez nas práticas socioculturais que, tal como estruturas de sentimento ainda sem nome ou definição (WILLIAMS, 1977), mas bem presentes na vida concreta dos sujeitos, foram se formando ao longo dos séculos, numa cadeia de produção de sentido que envolve criação, circulação e recepção de textualidades orais ou escritas e impressas, materializadas em suportes da comunicação que se prestam a usos e apropriações dos mais variados. Tal percepção dos fenômenos midiáticos na duração é uma contribuição metodológica da história cultural, de grande utilidade para penetrar nessa corrente lenta e progressiva e construir uma genealogia dos *media*, levando em consideração as diferenças, continuidades e empréstimos mútuos, bem como “as séries culturais que se constroem na duração e migram de um suporte a outro”. Um

trabalho de memória e de recriação histórica, que vai “das estruturas às redes, dos sistemas de posições às situações vividas, das normas coletivas às estratégias singulares” (SIRINELLI, 2002, p. 11; 16; LITS, 2006, p. 56-57; 62).

Entretanto, uma vez que as obras literárias aqui submetidas à interpretação não foram destinadas ao uso que ora se lhes dedica e, considerando o passado da configuração da intriga como instância temporal cujo acesso só é possível através dos traços deixados pela ação dos homens, a oralidade e o letramento na relação dos sujeitos com os meios são objetos de investigação que somente podem ser desvendados nas marcas e espaços em branco das narrativas, naquilo que não é dito, mas pode ser recobrado. Este é o sentido da própria história, no entender de Paul Ricoeur, e do historiador como caçador, quando a busca de ambos se orienta pelas marcas do que *passou*: “Dizer que ela é um conhecimento pelos traços é invocar, como último recurso, a significância de um passado acabado que, todavia, permanece preservado nos vestígios” (1985, p. 219). Surpreendentemente, quando recolhidos da memória escrita, esses resíduos das culturas oral e letrada acabam formando um todo coerente e carregado de sentido.

A escolha do arcabouço teórico está baseada principalmente na visão orgânica dos meios de comunicação, ou seja, em sua relação com o corpo e os sentidos e nas transformações que ajudam a operar na dinâmica da sociedade. Este aporte é devedor das reflexões oriundas da Escola de Comunicação de Toronto, principalmente do pensamento de Marshall McLuhan (1962; 1964). A noção de estrutura de sentimento, de Raymond Williams (1977), também perpassa toda a pesquisa, ainda que em vários momentos não esteja objetivamente declarada, tal como o movimento dos seres que não se vê, mas que deixa vestígios. Inserida na perspectiva histórica, acaba por unir distâncias sobretudo temporais entre os períodos estudados. Assim, o conceito originado nos estudos culturais ingleses faz lembrar que a oralidade e o letramento como processos formativos constantes não se prendem a uma época específica, mas, ao transitarem na duração, dinamizam-se e se reconhecem como hipótese e presença válidas na configuração da sociedade. O olhar antropológico, lúcido e penetrante de Darcy Ribeiro (2006), quando confrontado com a perspectiva sociológica de Gilberto Freyre (1959; 2004), produzem juntos um pano de fundo necessário da formação material e simbólica do Brasil. Os estudos sobre a cultura de massa na França, com destaque para a produção teórica do historiador Jean-Yves Mollier (2002; 2004; 2006), tornam-se referência para o entendimento acerca da popularização da imprensa no Brasil e seus índices orais, ricamente explorados, aqui, no trabalho pioneiro de Marialva Barbosa (2007a). No

centro dessas transformações está a figura do povo, presente desde o início da empresa colonial como categoria humana e social diferente da aristocracia, do clero e da burguesia ascendente. Tomado na acepção de gente comum, cidadã ou desprovida de cidadania, esta parte da população está identitária e majoritariamente ligada ao trabalho manual ou “de ofício” e ao mundo da experiência concreta cotidiana (DAVIS, 1990). Suas práticas culturais revelam a presença da escrita tanto como tecnologia a serviço da administração e organização do Estado quanto nos produtos culturais consumidos de maneira diferenciada, principalmente a partir da *Belle Époque*. Esta noção de povo é mais uma categoria dinâmica, que precisa ser considerada na dimensão histórica. A fundamentação teórica ainda conta com as reflexões de Paul Ricoeur (1983; 1984; 1985) acerca da narrativa como obra de síntese e, portanto, de representação. Ao servir para configurar a experiência humana na sua relação com o tempo através da linguagem e da tessitura da intriga, tornando-se necessária e verossímil, a narrativa como ato de comunicação envolve os seres e os modos de o sujeito histórico produzir, armazenar, publicizar e apreender os sentidos da existência.

A base conceitual assim formada transforma-se, por sua vez, em rastros teóricos que se misturam às interpretações dos dados apurados, para compor este conjunto de textos também como trabalho narrativo, num estilo de escrita acadêmica contaminado pela fonte de pesquisa que, embora consciente de como se faz uma tese nos moldes canônicos, preferiu o caminho da criação. As ideias teóricas são fios de um tecido que, entrelaçados a outros tantos “eus” – o do autor da obra literária, o das personagens dos poemas e romances, o da realidade material representada e, por fim, o do olhar inquisitório e direcionado do pesquisador – vão produzindo a intriga acadêmica, que precisa retornar à sociedade de onde saiu e ali produzir sentido para além da coerência interna ao texto e ao campo do conhecimento. Teoria e metodologia, embora sejam ferramentas imprescindíveis ao ordenamento da vida e das ideias, vêm desta maneira para dialogar e produzir coerência na textualidade reflexiva. São mais constituintes do que determinantes, antes interlocutores do que ditadores, fala partilhada e não apenas reverberada, na tentativa de confeccionar algo diferente, ainda que devedor do pensamento de seus predecessores. Acredita-se, com isso, estar liberando o objeto de pesquisa das amarras do pensamento auditivo, tal como o define Luiz Costa Lima (1981), que tem marcado a intelectualidade brasileira na repetição das fórmulas prontas, como uma espécie de letramento de efeito, avesso à inovação e à ousadia. As fontes de investigação deste trabalho revelam sua espantosa presença, na duração histórica, e tentamos não seguir o exemplo.

As ideias, entretanto, estão no mundo, muitas delas não nos pertencem. Entram em nossa trajetória como vestígios de insights, que nos formam como *homo academicus*. Muitas vezes, um rastro teórico, o conceito ou a ideia de um autor, tem a força de um só Ulisses para conduzir as peripécias da intriga, o que justifica a escolha e a insistência em torno de um McLuhan, um Ricoeur e de um Darcy Ribeiro, por exemplo. A riqueza que têm de fundamentar um raciocínio justifica a nossa opção de percorrer águas já suficientemente profundas, que dispensam a transposição para mares talvez não tão navegáveis e propícios a aventuras ousadas. Outras vezes, é preciso mais ajuda para remar. Há um risco em toda escolha: partir numa excursão com um grupo múltiplo e heterogêneo, com um guia a monitorar todos os passos e um menu completo de lugares a serem visitados, principalmente os mais badalados e já bem conhecidos, pode ser mais confortável e exigir menos esforço do viajante. Embrenhar no desconhecido e explorar o novo requer mais do que uma agência de viagens ou uma agência de fomento à pesquisa. Mudam-se os percursos no meio do caminho, cenários inusitados aparecem e inesperadamente se depara com o alvo da procura. As perguntas ao objeto, a partir do presente da investigação, ainda são os melhores guias. Só assim se percebem as indicações teóricas que sinalizam o caminho e dão rumo à longa viagem, uma pequena odisseia entre o desejo e as formas instituídas do saber:

O desejo diz: “Não gostaria de ter eu mesmo que entrar nesta arriscada ordem do discurso; não gostaria de ter que tratar com ele no que tem de cortante e decisivo; gostaria que fosse como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta em minha volta, onde os outros respondessem à minha espera, e de onde as verdades, uma a uma, se levantassem; eu só teria que me deixar levar, nele e por ele, como um escombros feliz”. E a instituição responde: “Não precisas ter medo de começar, estamos todos aí para te mostrar que o discurso está na ordem das leis; há tempos velamos sobre sua aparição; um lugar lhe foi preparado, que o honra, mas também o desarma; se conseguir algum poder, é apenas de nós, de nós somente, que o obterá” (FOUCAULT, 1971, p. 9)⁴.

Acreditando, assim, num lugar acadêmico de liberdade e não de engessamento, concentraremos nossa análise das especificidades da oralidade e do letramento no Brasil nas principais cidades que, do século XVII à primeira metade do século XX, forjaram o sentido

⁴ As citações, tanto no corpo do texto quanto destacadas, quando provenientes de obras publicadas em inglês, alemão, francês ou espanhol, são traduções do autor e contribuem ainda mais para fazer desta tese um jogo de interpretações. A opção pela tradução própria se deu após termos encontrado problemas nas versões para o português de textos de Walter Benjamin, que aparecem no segundo capítulo, e n^o *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de Marshall McLuhan, que atravessa todo o trabalho. No caso do primeiro autor, procedeu-se, ainda, à comparação das versões alemã e francesa, portuguesa e brasileira, como estratégia elucidativa de questões relevantes ao trato do objeto de pesquisa.

da Nação: Salvador e Rio de Janeiro. É nestes espaços de um país que “já nasceu como civilização urbana..., separada em conteúdos rurais e citadinos, com funções diferentes mas complementares e comandada por grupos eruditos da cidade”, conforme assinala Darcy Ribeiro (2006, p. 177), que a dialética dos modos de comunicação se evidencia. Nesse sentido, a capital, seja da Colônia, do Império ou da República, que sempre exerceu o papel de “polo central ordenador da vida brasileira”, também se constitui como *mídia*. A antiga Cidade da Bahia e sua extensão na Guanabara souberam impor suas ideias e crenças oficiais ao restante da Nação, além de servirem como *mediadoras* entre formações socioculturais de Portugal, África e do Novo Mundo (2006, p.181; 184), que incluem as mentalidades e categorias de comunicação, elementos formadores da cotidianidade.

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (HELLER, 1970, p. 17).

Esta tese está dividida em quatro capítulos, que correspondem a quatro períodos-chave da história social brasileira, relacionados às mudanças mais sensíveis do ponto de vista da comunicação. Não se tem, aqui, a pretensão de dar conta de toda a história do oral e suas relações com a escrita no Brasil, mas de construir um conjunto de reflexões coerente com a proposta de apontar os fundamentos da comunicação e dos meios, perceptíveis no jogo também permanente entre ficção e realidade. Até porque, um dos mais importantes historiadores culturais já nos preveniu que é impossível ter qualquer pretensão à totalidade e que todo o trabalho interpretativo “está destinado à imperfeição”, sem, contudo perder o rigor próprio, mesmo diante de “uma coleção improvável de textos” (DARNTON, 1986). Assim como o herói grego, depois de longa ausência em suas odisséias, retorna ao lar e não é reconhecido pela esposa, oralidade e letramento não são estanques e acompanham a dinâmica das mudanças que se operam na duração histórica, embora conservem algumas estruturas básicas de funcionamento. A ideia de processo histórico, neste trabalho, também não está engessada por uma linearidade absoluta. Há espaços temporais que ficarão por preencher, questões acerca do tema que não serão esgotadas e vestígios que passarão despercebidos. Ainda podem ser levantadas questões quanto à representatividade das personagens e das situações vividas por elas nas narrativas, para o entendimento de uma época ou um processo histórico-comunicacional. Mas a metodologia da história cultural nos alerta à dificuldade de

estabelecer regras comuns aos fenômenos, “porque não se pode calcular a média dos significados nem reduzir os símbolos ao seu mínimo denominador comum” (DARNTON, 1986, p. XVIII). Nossa história é apenas *uma* história possível, porque optamos pelo “fragmento perdido, que nos alcançou por acaso, de um mundo obscuro, opaco, o qual só através de um gesto arbitrário, podemos incorporar à nossa história” (GINSBURG, 1987, p. 31).

Cada um dos capítulos tem como fonte histórica duas obras literárias: a primeira, originada no presente do escritor, como representação mais próxima dos acontecimentos vividos pelas personagens, todavia sem nenhuma intenção de transformar o texto em documento. Embora uma aproximação temporal e espacial da “objetividade das estruturas” permita vislumbrar um pedaço do mundo pela ótica de quem o viveu, é preciso não esquecer a contrapartida da representação, “entendida como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, um valendo pelo outro” (CHARTIER, 2009, p. 88-89; 92). Nesse sentido, mesmo uma obra de época é suficiente para inserir o autor numa comunidade interpretativa, de que fala Stanley Fish (1980, apud CHARTIER, 2009, p. 86). A segunda produção literária que entra nesse jogo de representações - aliás, tão caro à história cultural - é um romance histórico da contemporaneidade, escrito no período entre o fim da década de 1980 e os últimos anos do primeiro decênio do novo e presente século. Tal opção na escolha das fontes se justifica na riqueza do diálogo e do embate entre o presente do passado e o passado tornado presente na narrativa, que produzem memória, fazem a História, ampliam a perspectiva teórica e subsidiam ainda mais o trabalho de interpretação.

Há um ritual que antecede uma viagem. A expectativa aliada ao desejo, muitas vezes nos atrapalha com os gestos iniciais mais simples, atacados por uma incoerente falta de coordenação motora que sinaliza o medo do esquecimento. Toda partida é um empreendimento memorialístico, e nesta tese não foi diferente. As perguntas ao texto, no confronto inicial, se avolumavam como itens de bagagens que não poderiam ser deixados de lado, resolvidos com a construção de mapas metodológicos de cada obra, que davam corpo aos vestígios presentes nos capítulos e informavam sobre as práticas comunicacionais nesses mundos. Divididas em temáticas teóricas fundadas nos questionamentos prévios, as tabelas tinham os espaços preenchidos no confronto com as fontes que, por sua vez, geravam outros temas. Os agrupamentos de vestígios sob determinada rubrica permitiam não apenas o retorno

aos textos como facilitavam a busca por fundamentação teórica e, separados das obras, davam a impressão de uma viagem infinita – o que esta tese não desmente⁵.

A incursão na oralidade e no letramento brasileiros começa com os rastros deixados por Gregório de Matos, em seus *Poemas Satíricos*, e na trama histórica *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, que compõem o primeiro capítulo. Na coletânea poética e no romance está a gênese de todo o processo formador da cultura brasileira, além da representação das bases comunicacionais da sociedade colonial e de um letramento incipiente, que já se mostra exótico e exógeno em relação ao restante das práticas sociais cotidianas da gente comum. Povos oriundos de culturas oralizadas – o índio “primitivo”, o negro desafricanizado e o branco degredado – misturam entre si ao mesmo tempo em que precisam se submeter à lógica da escrita e da impressão na organização da vida, encarnada na elite político-administrativa e na mídia jesuítica, como braços do sistema de exploração mercantilista lusitano, nos trópicos. O barroco, que é ao mesmo tempo uma tradição artístico-literária e um estilo de colonização, lança o fundamento de um Brasil de antíteses e contradições, de simbioses e diálogos étnicos, sociais e comunicacionais. Nos versos de Matos e na história contada por Miranda, já é possível identificar a oralidade, a escrita e a impressão como processos dinâmicos e intercambiantes no âmbito da produção material da existência.

Da Bahia, o “passeio teórico” se desloca para o Rio de Janeiro do início do século XIX, cenário do segundo capítulo. Até então, as mudanças no cenário comunicacional da Colônia não alcançaram amplas e profundas transformações, com exceção do florescimento de uma boêmia literária mineira circunscrita a um grupo de ilustrados. Quase meio século depois da transferência da capital da Colônia para o Rio de Janeiro, a cidade que assiste à chegada da Corte portuguesa tem não apenas os portos franqueados como também recebe a biblioteca real, uma missão de artistas e intelectuais franceses e, ainda, a permissão de ali se imprimirem livros e periódicos, um salto significativo nas práticas culturais da futura Nação. Mas, ao contrário da memória construída por determinadas narrativas históricas, é possível demonstrar que, embora alguns dos “presentes” trazidos por D. João VI tivessem a pretensão de se criar, nos trópicos, uma civilização letrada, as práticas sociais do povo comum ainda são fortemente marcadas por índices de oralidade, que remontam ao barroco formador e agora se materializam numa sociedade de informação oralizada em rede. O circuito de comunicação da Paris de Luís XV se repete no Rio de Dom João, com a diferença de que, lá, os escritos eram

⁵ Cf. Apêndice, p. 289.

em número mais considerável e também mais diversificados, enquanto na nova metrópole lusitana toda uma gama de tipologias e gêneros predominantemente orais fez disseminar a informação. As práticas, mentalidades e cosmologias, presentes em formações culturais que sobrevivem nesse sistema, acabam preparando o terreno para as mídias impressa, sonora, audiovisual e também às novas tecnologias. Através dos romances *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, e *Era no Tempo do Rei*, de Ruy Castro, a pesquisa destaca de que maneira a informação, naquele tempo, ainda está marcadamente relacionada à narração de histórias tanto individuais quanto coletivas, que tentam organizar o mundo e dar sentido à experiência humana. Um dado curioso é a parca ou quase nenhuma referência à imprensa nas duas obras, que, apesar de finalmente institucionalizada, não chega a afetar os modos de comunicação, porque não havia estrutura de sentimento durável que justificasse a necessidade de veículos impressos, para a maioria da população. Igualmente curioso é perceber como a rotina de um meirinho, uma modinha despreziosamente cantada por uma jovem ou a aventura de dois adolescentes pela cidade podem reter informações valiosas sobre os meios e modos de comunicação.

Os romances *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *A Última Quimera*, de Ana Miranda, mostram uma Belle Époque carioca marcada por transformações nas arquiteturas urbana e midiática, quando as páginas impressas se popularizam e fazem surgir o momento de maior expressividade das letras, até então experimentado no Brasil. A formação de um público leitor cada vez maior, acaba por determinar variações significativas tanto na materialidade dos suportes da informação quanto nas práticas de leitura predominantemente oralizadas, que emergem da duração, nos ambientes privados e públicos da “Paris dos trópicos”. As culturas escrita e tipográfica como modos de produção da vida se imprimem na memória de Policarpo Quaresma, para quem não se constrói a modernidade das letras sem os recursos da tradição oral. Olavo Bilac, transformado em personagem de Miranda no entroncamento entre ficção e realidade, circula pela capital da República e das letras brasileiras, onde convivem tipologias diferenciadas de letramento, amparadas pela imprensa: o “sorriso da sociedade”, o fisiologismo burocrático, o arrivismo literário e a resistência intelectual personificada na figura de Augusto dos Anjos, que encontrou no escapismo metafísico a única saída possível.

A grande era Vargas, que substitui a Velha República e entra definitivamente para a história da política e da cultura nacionais, encerra a delimitação histórico-midiática proposta neste trabalho, quando o rádio se insere no cotidiano da população da cidade dos sons e

sedimenta os regimes de oralidade, na relação do brasileiro com a mídia durante os séculos em que se constitui a Nação. É o que vai mostrar a literatura de Marques Rebelo, o cronista do Rio de Janeiro dos anos 1930, no romance *A Estrela Sobe*. Se na França, a mídia impressa ocupou “uma posição central na constituição de um espaço público unificado” e de um letramento de massa que a transformou numa “nação literária por excelência” (MOLLIER, 2002, p. 95; 2006, p. 261), no Brasil é o rádio que cumpre esse papel unificador, numa época em que política e entretenimento andam juntas, assim como oralidade e letramento, mas com o primeiro dos modos de comunicação na função de protagonista da cultura de massa. A obra é emblemática em vários aspectos: permite a identificação de diferentes formas de escuta, a localização da escrita com índices de oralidade na formação do pensamento operário, a evidência de estruturas arquetípicas ligadas ao imaginário oral, o entendimento da indústria do rádio como campo de disputa entre letrados e pessoas emergentes da cultura oralizada do povo, entre outros. O romance histórico *Agosto*, de Rubem Fonseca, junta-se à crônica-romance de Marques Rebelo para mostrar a onipresença dos *media*, na cidade e no país, e revelar novas práticas de ler e ouvir, depois da ingerência do som tecnológica e midiaticamente ampliado, que fornece a senha para o advento de nossa “aldeia global” oralizante.

Existe ainda uma coincidência narrativa entre Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto e Marques Rebelo, apontada por Renato Cordeiro Gomes (2004, p. 9-10). O Rio de Janeiro é “o elemento que os articula”, funcionando como uma espécie de fio de Penélope na construção de uma grande trama, em que “a cidade e suas questões determinam o nosso cotidiano e dá forma aos nossos quadros de vida”. O “realismo citadino”, observou também Alfredo Bosi, liga as obras desses autores “pelos temas e por alguns traços de estilo” (2006, p. 409-410). Num outro núcleo urbano, distante no tempo, no espaço e no gênero literário, Gregório de Matos produziu, à sua maneira, uma “ligação visceral com a cidade” – e com seus *media*, sem dúvida. Esta série de conexões é corroborada por Flora Süssekind, que sugere...

...uma história da literatura brasileira que leve em conta suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação, cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas (1987, p. 26).

Os poemas e romances escolhidos para esta tese são portas de entrada a uma viagem interpretativa da complexidade da comunicação social brasileira e funcionam como uma espécie de *estrutura*, sobre a qual se tenta estabelecer uma *conjuntura* de movimentos e conexões entre os três campos do conhecimento que fazem deste trabalho uma história cultural dos meios e modos de comunicação no Brasil, através da literatura. Sem perder a metáfora, oralidade e letramento são também estruturas, na qualidade de processos formativos e dinâmicos dos *media*, estes elementos conjunturais capazes de se redefinirem constantemente nos usos, práticas e apropriações dos sujeitos que os produzem e são por eles instrumentalizados para a construção social da realidade.

Se Homero nos forneceu Ulisses e, com ele, deixou ouvir e ler o mundo oral grego, Cervantes nos deu Quixote e Todorov nos apresentou Cristóvão Colombo como duas personagens de uma Europa em que os tipos móveis de metal marcaram os homens dedicados à descoberta da Terra. O cavaleiro andante letrado, na companhia do escudeiro que raciocina nos moldes orais, enxergava castelos e donzelas onde, na verdade, só existiam ruínas e trabalhadoras do corpo, e assim “iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje” (CERVANTES, 2004, p. 36). O navegador, que “não sai de si mesmo”, “decide tudo de antemão” e já traz no nome o evangelizador e o colonizador⁶, ensaia os passos no Novo Continente a partir da cartografia da Terra e suas populações, com o que as tecnologias da escrita e da impressão o haviam equipado (TODOROV, 2003, p. 56-57). São narrativas midiáticas, produtos de memória, histórias que nos representam a vida e a comunicação como ação do homem no mundo, que nos fornecem material para a tarefa de “interpretar as interpretações” (DARNTON, 1986). A seguir, cenas de outros capítulos.

⁶ “Por isso ele era chamado Cristobal, isto é, Christum Ferens, que quer dizer portador do Cristo... e seu sobrenome foi Colón, que quer dizer repovoador” (TODOROV, 2003, p. 36).

CAPÍTULO I

Boca do Inferno: o arauto de um Brasil barroco, oralizado e letrado

Não é apenas o calor úmido e abafado dos trópicos que enche a cidade. Uma sinfonia de vozes e outros barulhos toma conta das ruas apinhadas de gente. De uma casa mais distante, o som de uma guitarra barroca percorre os becos estreitos, faz curvas e vem de encontro à melodia de uma rabeca triste apoiada no coração do músico. Pessoas de toda sorte sobem e descem as ladeiras, gesticulando, conversando, assobiando, atentas aos gritos de comerciantes apregoando seus negócios. Em volta da igreja, onde os mascates vendem miudezas, boêmios amanhecidos e vagabundos ainda insistem em molestar os passantes e provocar donzelas e escravas com palavras e gestos obscenos. De janela em janela, ouve-se o tagarelar das damas mantidas no cativo do lar e as cantigas torpes das mulheres das casas de alcouce, que fazem farra nos quintais. Padres enfileirados sobem a ladeira numa recitação infinita do rosário com as vozes em uníssono, quando deparam com o som de trombetas e tambores da tropa do governador, que aparece de repente. Na rua Debaixo, uma música atordoante dá o tom da festa: negras dançam no ritmo de tambores, com movimentos bruscos que lembram rituais de magia e ganham ares de espetáculo com o estalar de foguetes. Então, engana-se quem pensa que a cidade da Bahia precisou esperar um pouco mais de três séculos para que dela se dissesse: “Salvador não [está] inerte. Integra no canto toda a massa que vem para a praça se agitar. Salvador se mostrou mais alerta com o bloco Olodum a cantar, lê lê ô”⁷.

“E eu vou, e eu vou... vou subindo a ladeira do Pelô...”⁸, enquanto o poeta, atento ao burburinho, observa da janela a cidade em ebulição. A cena se passa no ano de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1683, na capital da mais vasta das colônias lusitanas, presidida por Antonio de Souza de Menezes, vigésimo quinto governador e capitão-general do lugar que há muito já insistiam em chamar de *Brazil*, antes mesmo que o identificassem com um pau de tinta. Na Corte distante e também na capital ultramarina, todos – instruídos ou não nas letras, abastados ou famintos, clérigos ou leigos, fidalgos ou gente comum – são unânimes em descrever a nova terra de um modo nada convincente: lugar de desterro, esquecido de Deus, “terra de onde, com razão, fogem todos quanto podem”⁹, Babilônia, *culis mundi*.

7 SALVADOR Não Inerte. Canção de Bobôco e Beto Jamaica. Interpretação de Gal Costa para o CD ‘Plural’. Produção de Leo Gandelman. Rio de Janeiro: RCA, 1989.

8 LADEIRA do Pelô. Canção de Betão, id. ibid.

9 MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. S. Paulo, Cia. da Letras, 2006, p. 168. Citação atribuída ao Pe. Antonio Vieira.

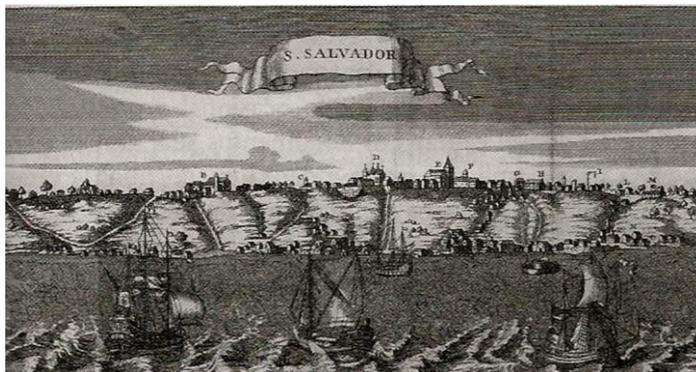


Figura 1: A Babilônia colonial brasileira

O alcaide-mor da cidade, Francisco de Teles de Menezes, acaba de ser assassinado por um grupo de conspiradores. Entre os acusados estão Bernardo e o filho Gonçalo Ravasco, irmão e sobrinho do Padre Antonio Vieira, respectivamente, além do poeta Gregório de Matos e Guerra, conhecido pela alcunha de Boca do Inferno. Inicia-se uma perseguição aos conjurados, que faz surgir personagens de um projeto incipiente de nação; uma caça às bruxas que vira a cidade do avesso e revela as incongruências, antagonismos e diferenças de uma sociedade que aos poucos se fazia, sob o braço pesado da exploração mercantilista, da mistura de raças, da dizimação étnica e da recomposição cultural. A intriga, tecida nas sátiras do poeta e no romance histórico de Ana Miranda, é um convite à tarefa inquietante de nos tornarmos explicáveis, como dizia Darcy Ribeiro, num mundo que emerge de razões e não-razões, mas se deixa contar.

Uma brasilidade que nasce e permanece barroca, forjada na mistura, no assimilacionismo, na tolerância opressiva e na intolerância da diferença, tão bem entendida pelo antropólogo e sintetizada em narrativas de um tempo distante, que insiste em se fazer presente até hoje. Um jeito de ser e de sobreviver cristalizado em mentalidades tão antagônicas quanto complementares, resultantes de uma europeidade contrarreformista de uma naçãozinha audaciosa que já foi dona do mundo e que, nos trópicos, adaptou-se encarnada em mestiçagens (RIBEIRO, D., 2006, p. 63).

Os *Poemas Satíricos* de Gregório de Matos (2004) e o romance *Boca do Inferno*, de Ana Miranda (2006) – os primeiros, datados da segunda metade do século XVII, e o segundo, publicado cerca de trezentos anos depois – dão conta desse barroco que nos fez *deseuropeus*, *desíndios* e *desafros*, porque surgimos dessas três matrizes culturais e também não as somos. O que somos é uma espécie de síntese de contraditórios, expressa num barroco que é ao mesmo tempo um *estilo de colonização* e uma *estética* de produção intelectual (RIBEIRO, D., 2006, p. 63-66). Do primeiro conceito, advém a intenção e a prática ibéricas da exploração,

que contrastam com o estilo gótico levado a cabo nas colônias de povoamento da América do Norte. O barroco colonizador luso-hispânico é o da opressão, do domínio dos corpos e das mentes, da superação das adversidades naturais que incluem o aborígene como elemento de resistência, da escravização, da catequese e do salvacionismo contrarreformista, do senhorio sobre o dominado. O gótico é o da cidadania branca que se deseja livre e democrática, que acabou incorporando o escravo e o autóctone também como cidadãos, ainda que sob uma herança histórica de sofrimento; é a ideologia colonizadora de quem foi transplantado de uma terra a outra e que buscou no novo mundo uma relação de pertencimento como modo de sobreviver.

O barroco como estética é a expressão artística das contradições de um mundo feito de dualidades e enfrentamentos; de uma elite classista que vê o outro como ignóbil; de uma insatisfação constante com a condição de desterrado social e cultural; de uma devoção aos valores mais sublimes da espiritualidade que tem de enfrentar o desejo mais visceral pelos prazeres carnaís; de uma pureza linguística castiça que não pode resistir à mais vil das expressões trazidas e inventadas pelos desafortunados da terra insana; de um mundo onírico chamado à encarnação, ao concreto, a tudo aquilo que pulsa ao redor. Juntos, estilo de colonização e estética formam um barroco maior, transcendente, entroncamento de dualidades, antíteses e circularidades e que se revela nas estruturas mentais de um povo.

1.1. Uma ilha de letrados cercada de bárbaros por todos os lados

O registro literário do universo de sons que compõem a cidade da Bahia, no século XVII, e que estão presentes nos espaços de circulação do povo comum já ilustra com propriedade o cotidiano de quem faz mais uso dos gestos corporais, do ouvido e da fala para se comunicar e expressar, nas conversas do dia-a-dia, nos ritos carregados de um simbolismo tanto religioso quanto pagão, no trabalho manual e na tendência ou necessidade de entretenimento diante das vicissitudes próprias da rudeza da vida e das condições de sobrevivência, numa nação ainda por fazer-se.

Mas a cidade não é apenas um universo de sons. À janela de onde o poeta avista a paisagem e o movimento das ruas e dos seres vêm juntar-se as celas dos mosteiros, as bibliotecas particulares e as salas da administração colonial como espaços de silêncio e recolhimento de um certo tipo de gente que se coloca para observar o mundo e a si mesmo. A

invasão lusitana nas terras novas da América trouxe consigo na bagagem essa categoria, já devidamente nomeada e estabelecida: o letrado.

Era eu em Portugal sábio, discreto, entendido, poeta, melhor que alguns, douto, como meus vizinhos. Mas chegando a esta cidade logo não fui nada disto, porque um direito entre tortos parece que anda torcido... mal entendido de todos, de nenhum bem entendido (MATOS, 2004, p. 85).

Estamos, pois, diante de dois grupos de pessoas que compõem tanto um “criatório” quanto um “moinho de gastar gente”¹⁰, maquinário essencial ao crescimento e à manutenção do empreendimento colonial-mercantilista implantado na *terra brasilis*. De um lado, o letrado: advogados, desembargadores, teólogos, filósofos, mestres, missionários, pregadores, eruditos estrangeiros, escritores, poetas, escrivães e homens da administração da Colônia, brancos nascidos na metrópole ou criados nas letras jesuíticas. Quem não entrava nessa lista pertencia ao povo anônimo, sem categorização, mas nem por isso desprovido de adjetivação: a “gente mecânica”, analfabeta, de baixa extração, a ralé ignorante, os asnotes, néscios, idiotas, bestas e mulas de carga, a maioria de brancos degredados ou pessoas na luta pela sobrevivência, trazidas como peças de engrenagem para o povoamento e a geração de riquezas para a exportação, além dos índios, mamelucos e negros, de meia-cidadania ou desprovidos totalmente dela. Dois conjuntos de pessoas que cumpriam o designo estabelecido de antemão pela Coroa portuguesa: a legitimação da colonização, levada a cabo pela necessidade de civilizar os bárbaros, e a manutenção da exploração e da dependência.

Os homens da cultura escrita aparecem diferenciados a todo o tempo do restante inculco, no romance e nas sátiras. Na obra em prosa de Ana Miranda, observa-se mais nitidamente a explicitação da categoria, dividida principalmente entre o direito, o funcionalismo público, a literatura e a teologia: “No outro sobrado vizinho, habitava um letrado”; “Todos os degraus da burocracia judicial, juízes, letrados, escrivães e tabeliães, parecem ter sido cortados do mesmo tecido”; “Desajeitado, o desembargador..., filho de letrado..., formado em direito civil e professor da Universidade de Coimbra..., trazia na axila um livro que escorregava, prestes a cair”. A referência ao magistrado evidencia a formação em Direito como uma espécie de credencial para que alguém se incluísse no rol dos afortunados intelectualmente. O próprio Gregório de Matos fez carreira na área; era advogado, foi juiz, desembargador, procurador e representante da Bahia na Corte: “loquaz, sedutor, um letrado...”. Os religiosos, responsáveis inclusive pela formação dos intelectuais

10 Expressões utilizadas por Darcy Ribeiro (2006, p.72; 95) para explicar a formação da etnia brasileira.

ibéricos, são igualmente distinguidos: “[O governador] tinha desprezo também pelo jesuíta, com seu ranço retórico e letrado” (MIRANDA, 2006, p. 26; 70; 81; 221; 236). Já na poesia de Matos, o termo letrado aparece com outra sinonímia: ele é o ilustrado, o homem das Letras, doutor, sábio e entendido (2004, p. 42; 84-85; 161; 133).

Entendimento é a palavra-chave em Gregório de Matos, que permite compreender o significado do letramento para alguns elementos da classe dominante do século XVII e suas implicações na construção de representações de mundo de uma elite ilustrada que, desde os tempos da Colônia, se fez detentora dos meios de produção, armazenamento, circulação e publicização da informação.

“Uma só natureza nos foi dada”, diz Gregório de Matos. “Só nos distingue o vício e a virtude”. Num poema em que critica “a ignorância dos homens desta era”, tipificada na figura do “néscio” que zomba dele, poeta, com risos e algazaras, porque “disso não [entende] nada”, ou seja, não sabe falar, satirizar e poetizar, o homem de letras coloca o entendimento como virtude e sua ausência como vício (2004, p. 113).

A palavra *entendimento*, na literatura seiscentista gregoriana, é sinônimo de saber, e este atributo é prerrogativa do letrado. Enquanto os “pasguates”, os “asnotes” não lhe reverenciam como ele espera que o façam, o poeta se gaba de ser cortejado pelos entendidos. Ele se coloca como *mestre* e, assim, acredita que tem algo a ensinar num “Brasil empestado”, “terra tão grosseira e crassa”, de “tantas sem-razões” e “barbaridade” (MATOS, 2004, p. 27-28; 30; 45; 55).

Existe, nos poemas de Matos, uma espécie de ideal, de modelo de letramento, como se desses versos saísse uma cartilha ilustrativa acerca da diferenciação do homem de letras frente à ralé ignorante que enche a cidade – um manual carregado de vaidade e prepotência de quem detém “o entendimento” das coisas, das pessoas, da política e das ideias que fazem o mundo, ao contrário do homem comum imbuído de ignorância. Para diferenciar-se, numa dualidade bem ao gosto e ao modo de ser barrocos, o entendido é aquele que faz uso da razão e se rege pelo pensamento, ao contrário do néscio que inverte os valores: “Quem perde o bem logrado, tem perdido o discurso, a razão, o entendimento: Porque caber não pode em pensamento a esperança de ser restituído” (2004, p. 84; 121).

Para esse letrado, a razão e o pensamento são a medida de todas as coisas e a eles se subordinam a emoção, o sentimento, a intuição e até o prazer. Exemplos dessa concepção são os Vieira Ravasco, personagens do romance de Miranda. O pai da família, Bernardo Ravasco, era secretário de Estado e da Guerra; seu irmão, o Pe. Antonio Vieira, escritor,

educador, filósofo e teólogo renomado no Velho e no Novo Continentes; o filho, Gonçalo, pertencia ao círculo de intelectuais baianos que conspiraram para matar o alcaide Francisco Teles de Menezes. E a Bernardina Ravasco, a filha, só restava lamentar-se de não ter nascido homem, numa sociedade em que a educação formal se limitava aos indivíduos do sexo masculino (MIRANDA, 2006, p. 29).

Uma família cuja força “é a do pensamento e do saber”, da “paixão pelos livros e pela retórica”, “valores e aspirações maiores” que merecem a dedicação de seus membros. Ao invés de inclinar-se a aventuras, um Vieira Ravasco deveria – e isso era colocado como imposição – dedicar-se a “estruturar raciocínios, disputar ideias, criar controvérsias”, pois “a verdadeira luta”, segundo o padre jesuíta, “está nas técnicas de memorização baseadas nos métodos de Quintiliano e Cícero... Vencer é tornar-se convincente nas conversações, saber como levar um assunto adiante”. Gregório de Matos é da mesma opinião. Fisicamente, sentese “idiota, fraco e delicado”, mas, para compensar, foi “aprimorado em disputas verbais” (MIRANDA, 2006, p. 38; 87).



Figura 2: Vieira, o letrado da empresa colonial

O menosprezo do corpo e da forma física, que chega até a constituir-se numa ideologia de desvalorização do trabalho manual e mecânico, bem condizente com os propósitos da

classe dominante luso-brasileira a serviço da exploração colonial, é mais uma forma antitética barroca que separa as representações de mundo dos letrados das atitudes presentes no restante da população. O homem “dobrado de razão”, segundo Matos, é aquele que diz com “a ideia” e não com o instinto ou a força física, para a qual até se acha debilitado. Essa apologia da abstração é bem condizente com o tipo de mentalidade gerada pela escrita alfabética, ela própria uma abstração por excelência, em que “letras semanticamente sem significado são utilizadas para corresponder a sons semanticamente sem significados” (McLUHAN, 1964, p. 83).

Trata-se de outra mentalidade, uma experiência e um modo de consciência diversos, uma maneira de estruturar o pensamento expressa numa linguagem conceptualista e teórica, no entender de Eric Havelock, oposta ao empirismo *ad hoc* do mundo oral (1986, p. 15; 29; 40). A mentalidade letrada busca explicação na dissecação do mundo, devidamente separado do contexto original da ação e reação, ou seja, da interação envolvente dos sentidos, para então ser submetido ao pensamento como medida para o entendimento de todas as coisas. Um mundo a ser explicado de maneira clara e lógica, como nas palavras de Vieira: “Apenas os matemáticos puderam achar algumas demonstrações, algumas razões certas e evidentes, quando tudo se explica pela própria coisa” (MIRANDA, 2006, p. 133). Aqui, a *função autor* no romance nos faz lembrar uma das necessidades do surgimento da tecnologia da escrita, que é a faculdade de calcular. Nos tempos modernos, a palavra “racional” foi automaticamente associada à escrita como tecnologia, como se percebe nas palavras de Matos, em suas sátiras, e nas dos personagens do romance de Miranda. Uma fala desconstruída pela análise lúcida de McLuhan, que localiza historicamente o preconceito em torno dos meios de comunicação que, séculos depois, se fizeram como plataforma de permanência de regimes orais:

“Racional”... há muito tempo tem significado, para o Ocidente, “uniforme, contínuo e sequencial”. Em outras palavras, temos confundido razão com letramento, e racionalismo com uma simples tecnologia. Assim, na era dos meios elétricos, o homem parece ter se tornado irracional na visão convencional do Ocidente (1964, p. 15).

Calcular, observar, analisar, racionalizar, tudo isso sob a rigidez de uma disciplina rigorosa imposta à mente. Num dos diálogos mais interessantes, dos que deixam rastros sobre a presença dos regimes orais e letrados na formação do povo brasileiro, tão bem representados no romance de Ana Miranda, Gregório de Matos, desesperançoso quanto ao progresso do saber na Colônia, encarna o Kohelet hebreu, para quem “na muita sabedoria há muito enfado;

e quem aumenta ciência, aumenta tristeza”¹¹. O poeta, numa conversa com o rabino Samuel da Fonseca - igualmente douto, “dobrado de razão” e membro, junto com seu filho, do círculo de letrados da Bahia -, no exílio de um engenho do Recôncavo, diz que “o conhecimento é um embuste” na terra de ignorantes. O israelita, contrariando o pessimismo de seu antepassado Salomão e também do contemporâneo Matos, fornece elementos interessantes que permitem compreender as duas faces do conhecimento e das representações de mundo: o conceptualismo letrado e o empirismo oral, segundo a explicação dos “entendidos”:

Não, doutor Gregório. Como disse o filósofo Vieira, o ignorante vê a Lua e acha que é maior do que as estrelas. O sábio distingue o verdadeiro do aparente. É preciso provar que o ar existe, embora o respiremos, é preciso poder calcular as probabilidades, ou que há mesmo um anel de luz em volta de Saturno; é preciso fazer as poéticas experiências dos hemisférios de Magdeburg (MIRANDA, 2006, p. 273).

Um tipo de letramento baseado na dualidade das coisas e das mentalidades e, acima de tudo, na separação. O letrado que aqui se planta, pouco, raro, exótico e ambíguo, sem intelectualidade própria nativista e “fanaticamente identificado seja com a etnia do colonizador português, seja com sua variante luso-jesuítica” (RIBEIRO, D., 2006, p. 120-122), ocupa um lugar distanciado, de crítico-observador da realidade: Vieira diz que nunca mais sairá de seu refúgio – os livros e a escrita dos sermões; o irmão, Bernardo, na maturidade, pensa em entrar para a Companhia de Jesus, lugar de intelectuais descontentes com o mundo e a terra em que habitam (MIRANDA, 2006, p. 40). Num poema dedicado a seu mecenas, o Conde do Prado, Gregório de Matos, afastado da cidade, numa praia distante, atribui seu isolamento ao “enfado infinito” causado pelos néscios que o rodeiam na Bahia. No refúgio, o poeta é visitado por um lavrador, “sincero, simples e liso, que entra co a boca fechada, e sai co queixo caído” (MATOS, 2004, p. 82-86). O distanciamento que o letrado impõe a si e aos outros é geográfico, cultural e classista. O homem rude não tem nada a lhe acrescentar; só resta ao menos afortunado intelectualmente calar-se diante do ilustrado e admirar sua erudição. Estão posicionados em lugares distintos, divididos por um rio sem uma terceira margem, conforme insiste Bernardo Ravasco com o irmão, o padre Vieira:

“Sou diferente deste mundo, somos diferentes dos homens que habitam esta terra.”

“Não creio que sejamos diferentes. Apenas estamos do outro lado.”

“Não, Antonio, somos diferentes. Por isso estamos do lado oposto...”
(MIRANDA, 2006, p. 40).

11 Eclesiastes 1:18. BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida rev.atual. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 679.

Mas Antonio Vieira, mais tarde, haveria de concordar com a existência desse “lado oposto”, um lugar de isolamento proporcionado pela palavra escrita. O escritor, filósofo e teólogo jesuíta se via “estrangeiro em qualquer terra” e “homiziado em si mesmo” (MIRANDA, 2006, p. 134). A tecnologia do alfabeto, instrumento de construção de uma maneira de ver o mundo e nele se posicionar, contribuiu para que esses primeiros intelectuais do Brasil adquirissem certa liberdade para se desprender de uma comunidade caótica, barulhenta, desordenada, embora tenha sido essa matriz cultural híbrida que, no decorrer da história, deu ao povo brasileiro sua unidade e especificidade, em meio a tanta diversidade. Essa experiência letrada, calcada no individualismo e no isolacionismo, mostra um desejo de ruptura com a tentativa de uma retribalização miscigenada de culturas e consciências que formaram o Brasil no Seiscentos, inevitável à própria configuração do povo e da Nação, conforme se reconheceria mais adiante, na duração histórica.

Novamente, estilo de colonização e estética literária se cotizam para definir uma mentalidade letrada nascente. Assim, Vieira e Matos, brancos, ilustrados, a serviço da máquina mercantilista lusófona, embora muitas vezes críticos da situação colonial, são dois indivíduos que construíram para si próprios um ideal de representação que somente lhes fazia sentido pela observação distanciada da sociedade com a qual tiveram que se deparar. A tônica que envolvia a classe letrada parca e dispersa, que ainda não constituía um sistema intelectual, residiria tanto na *criticidade* quanto no *desenraizamento* que, na visão de Luiz Costa Lima, é “a sensação de estar no lugar errado”, esse desconforto tantas vezes expresso nas palavras do padre e do poeta. Nossa intelectualidade nascente ainda é repetidora de padrões europeus, a serviço de uma cultura – entendida aqui como produção letrada - que “se impôs de cima, como parte de uma política de terra arrasada [e] se fez privilégio do branco” (1981, p. 4), em detrimento de uma alteridade diferenciada por classe, etnia, raça e práticas sociais. Num poema bem ilustrativo do inconformismo de Matos para com a exploração colonial, o escritor deixa entender o não-lugar em que habita, de onde percebe o mundo em volta: “Entretanto eu sem abrigo, e o povo todo faminto” (2004, p. 117) – expressão poética perfeitamente inteligível sob o raciocínio lúcido de Costa Lima: “Somos críticos quanto ao que vemos em torno, não porque o visto não seja criticável, mas porque nos sentimos com direito a viver noutro lugar” (1981, p. 5). Essa estética, compreendida no campo do embate de civilizações, presente no que Darcy Ribeiro chamou de estilo barroco, é para Eric Havelock - ele também um intelectual de uma colônia do Novo Continente – uma “colisão transcultural”, que se deu, de um lado, no nível pessoal e social, “quando as armas de fogo dos invasores confrontaram

os arcos e flechas dos invadidos” e, num segundo momento, na colisão ideológica, porque envolveu a escrita alfabética como tecnologia de conquista e de consciência (HAVELOCK, 1986, p. 35).

Uma tecnologia sacralizada pelos poucos que a detêm e dela fazem uso. No trecho de um soneto em que, a exemplo de Camões, o poeta canta as façanhas dos Lusíadas, ele explica que o faz não a partir de “ideia sonhada”, mas de uma “escritura sagrada”, matriz desses primores “que em prosa os compôs Vieira, traduziu em versos Matos”. A literatura só ganha legitimidade como representação de mundo porque se serve dessa tecnologia capaz de produzir “santos escritores: se não alego doutores” (MATOS, 2004, p. 132-133).

1.2. Como se faz um letrado de uma “terra de tortos”

Na Terra dos Papagaios, a escrita é sagrada, talvez porque conseguida a duras penas. E é nas penas, nos tinteiros e nas carteiras jesuíticas que o erudito se forma, gradua-se nas ciências e adquire o “juízo ilustrado” fornecido pelo estudo do grego e do latim (MATOS, 2004, p. 30; 42).

A Companhia de Jesus é a grande mídia letrada do Brasil colonial. Se um meio de comunicação é aquilo que “modela e controla a escala e a forma de associação e ação humanas”, os soldados inacianos se posicionam como “agentes que fazem acontecer” (MCLUHAN, 1964, p. 9; 48) a serviço de um Rei, de uma Fé e de uma Lei (VILLALTA, 1997, p. 332), uma verdadeira milícia irradiada de norte a sul do Brasil em igrejas, missões, colégios, hospitais e seminários, regida pela palavra escrita em forma de constituição, devidamente disciplinada para a tarefa de colocar ordem no Novo Mundo e civilizar os incrédulos. Viam na erudição a salvação da humanidade, ou seja, um instrumento sob a lógica do meio para reorganizar os sentidos e os padrões de percepção das pessoas e, assim, adestrá-las para a subserviência aos dois maiores poderes de então: o Estado e a Igreja. Com os jesuítas, Gregório de Matos “recebera a instrução humanística geral”, que incluía a leitura dos clássicos latinos, no original, além de “gramática, retórica, artes, história grega, romana, portuguesa, geografia e até um pouco de grego”. A formação orientava e preparava para o que Matos tinha como o verdadeiro letramento, aquele que vinha dos livros, produto de um grande esforço de leitura em latim, francês ou italiano, já que o entendimento do mundo e das coisas não caía do céu, mas garantia “segurança e até arrogância no sentido moral”. A autora do romance constrói uma metáfora interessante para o homem letrado; conta que “quando Matos

via um padre jesuíta na rua era como se estivesse vendo um livro andando” (MIRANDA, 2006, p. 70; 75-77). É preciso, contudo, dotar essa licença poética de certa historicidade, já que não basta uma cultura dos livros e que se diz formada nas “ciências”, se sua base não é a especulação teórica. As falas atribuídas às personagens, que explicitam representações do que lhes seria o verdadeiro letramento, podem até defender uma postura racional e analítica, mas, o que fizeram, na verdade, foi contradizer outra metáfora: aquela, segundo a qual, pelos frutos se conhece a árvore¹². Isso se constata quando se tem o privilégio da duração histórica. Nesse sentido, as letras passadas pela Companhia, longe de gestar, mais adiante, um sistema intelectual brasileiro próprio, de ideias originais, só fizeram contribuir para uma produção e circulação de bens simbólicos calcadas numa cultura retórica, autoritária, intuicionista e dependente, que utiliza a persuasão sedutora como instrumento de submissão e dominação, porque herdou determinados padrões e está impedida de causar transformação (LIMA, 1981, p. 3-29). Gregório de Matos “após algum tempo concluíra que o saber dos jesuítas era inosso e atrelado a ideias religiosas e políticas. Depois que dominou a retórica, cansou-se dela e passou a procurar algo diferente” (MIRANDA, 2006, p. 77). Mas o poeta não conseguia se desvencilhar totalmente dessa formação e a conseqüente visão de mundo que gerava, talvez por não lhe ter havido alternativa, como a qualquer intelectual do Brasil do Seiscentos, para os quais um caminho quase que obrigatório deveria ser trilhado.



Figura 3: O Colégio da Bahia: materialidade da mídia inciana

O colégio era o centro aglutinador desse saber, que formou os primeiros letrados luso-brasileiros. Ali, a palavra escrita e impressa está por toda parte: a descrição de uma cela comum dos padres inclui camas, arcas, escrivaninhas, num ambiente “entulhado de livros,

¹² Mateus 7:16,17, op.cit, p.16-17.

muitos destruídos por traças”. A autora faz referência, também, a uma “casa da livraria dos jesuítas”, dentro do prédio escolar, onde, mesmo depois de terminadas as aulas, ainda “havia luz... e alguns *alphabetarii* preparavam suas aulas e corrigiam provas do curso elementar ou de humanidades” – uma espécie de sala de professores, biblioteca e escritório. Nesse ambiente, os intelectuais que conspiraram contra o alcaide-mor da Bahia encontram refúgio e fazem suas reuniões políticas, em que circulam escritos variados e constroem-se planos de ação. O colégio é também fonte de contrabando de escritos e outros materiais. Quando o padre Vieira vai visitar o irmão Bernardo, preso na cadeia da cidade, entrega-lhe “uma arca que continha coberta, livros, papéis, uma pena e um tinteiro” (MIRANDA, 2006, p. 21; 85; 172). É interessante notar que, dentre os cinco itens do presente que o religioso leva para o irmão prisioneiro, quatro estão relacionados à produção e ao consumo intelectuais; para alimentar a tal força de uma família que se concentra no intelecto e disso se gaba, o corpo é esquecido na sua função mais elementar e a mente, acostumada desde cedo ao adestramento e aprimoramento letrados recebidos da Companhia, toma a ração necessária para continuar produtiva, ainda que sob condições adversas.

Era no meio dos inicianos que um homem destinado à intelectualidade dava os primeiros passos. Foi assim que Gregório de Matos “iniciou sua preparação como letrado” (MIRANDA, 2006, p. 76), mas que somente poderia ser legitimada com uma formação universitária no exterior. Para ser um “graduado nas ciências”, tornar-se um “mestre” e “levar na mão o doutor” - numa referência ao anel de grau (MATOS, 2004, p. 30; 55; 90) -, o luso-brasileiro tinha que fazer o caminho inverso daquele reservado aos degredados da Coroa: rumar à metrópole, e, quem sabe, buscar outra formação na França, Espanha ou Itália. Na viagem, já podia contar com alguma literatura: livros obscenos que circulavam nos navios e desbotavam por causa da maresia, no desconforto da umidade, dos percevejos, da fetidez e do escorbuto. Mas o poeta “tinha um sonho e estava a caminho dele. A Universidade de Coimbra” (MIRANDA, 2006, p. 77-78).

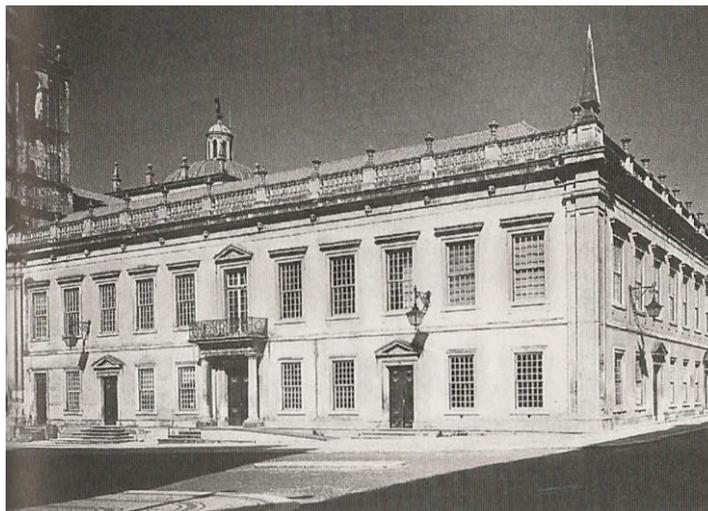


Figura 4: Coimbra, o exílio letrado

Um percurso difícil para a intelectualidade, mesmo que, depois, a formação adquirida com grande esforço e considerada rara fosse render um título de doutor e o status de homem de “Letras, com que a todos causa inveja” (MATOS, 2004, p. 161). O exotismo que cercava a figura do letrado na terra em que “a verdade e a razão parecem estar longe” (MIRANDA, 2006, p. 197), contudo, tinha sua explicação na lógica da empresa colonial, que procurou controlar língua, instrução e livros e, assim, legitimar o trabalho de civilizar os “bárbaros”, manter a obediência, a dependência e a preservação do vínculo com a metrópole (VILLALTA, 1997, p. 333). Para o sucesso de tal empreendimento, três setores letrados da camada superior se encarregaram de levar a cabo um tipo de dominação que fez nascer um Brasil em que as diferenças sociais e de classe também se localizam historicamente nos usos da palavra escrita: a burocracia colonial, imbuída das funções político-administrativas; a burocracia religiosa, responsável pela instrução e o controle ideológico da população e, por último, a classe econômica, que viabilizava a economia de exportação. Essa “classe dominante empresarial-burocrático-eclésiástica” acabou funcionando também como uma grande mídia, no sentido mcluhaniano do conceito, pois imprimiu fôrma e configurou um povo, “segundo correspondia a sua cultura e a seus interesses”. (RIBEIRO, D., 2006, p. 112; 162). O antropólogo é quem nos adianta o resultado desse “submundo da opressão colonial”:

... O que se estava fazendo era gestar a nós brasileiros tal qual fomos e somos em essência. Uma classe dominante de caráter consular-gerencial, socialmente irresponsável, frente a um povo-massa tratado como escravaria, que produz o que não consome e só se exerce culturalmente como uma marginália, fora da civilização letrada em que está imersa (1997, p. 163).

“Já temos letrados demais na colônia, como disse Sua Majestade”. A fala do governador-geral, no romance (MIRANDA, 2006, p. 127), deixa claro o propósito da Coroa portuguesa em construir uma nação de gente detentora de um “saber operativo” (RIBEIRO, D., 2006, p. 189) e do “aprender-fazendo” (VILLALTA, 1997, p. 333), não ilustrada “nas ciências” - para usar a expressão de Gregório de Matos tão comum em suas sátiras - que trabalhasse para a manutenção da exploração de uns poucos instruídos sobre a massa marginalizada do acesso à instrução e ao saber que vem dos livros. Livros que, aliás, eram escassos e sujeitos ao controle do Santo Ofício, tanto em Portugal quanto no Brasil:

Gregório de Matos pôde ler muitos livros e sebtas mesmo antes de entrar na Universidade de Coimbra, o que era um grande privilégio. Existiam livros apenas nos conventos, nos colégios e em raríssimas casas particulares, poucos exemplares (MIRANDA, 2006, p. 79).

O contrabando de escritos foi o jeito encontrado pela intelectualidade luso-brasileira para burlar o rigoroso controle político-religioso-ideológico imposto pela Coroa, que impediu a criação de universidades na Colônia, proibiu a impressão de livros e coibiu o máximo que pôde sua circulação. Até mesmo Vieira chegou a ser acusado por padres de outras ordens e marranos, junto à Inquisição, de entrar em Portugal com livros proibidos, além de escrever “folhetos anônimos contra o Santo Ofício”. O rabino Samuel da Fonseca, dono de engenho no Recôncavo dotado de uma “sala de livraria”, foi procurado certa vez por Gregório de Matos para que levasse até sua oficina impressora em Amsterdã os escritos valiosos e sigilosos de Bernardo Ravasco, irmão do jesuíta. Os trabalhos de compilação e revisão eram feitos na Bahia, enquanto que a composição e impressão se davam no Velho Continente, o que garantia a manutenção do crédito do autor. Quando o original se perdia, ou era confiscado, recorria-se a outra cópia para impressão. Na ausência de oficinas impressoras, faziam-se cópias de cópias dos escritos para distribuição na cidade da Bahia, muitos deles anônimos e sujeitos à adulteração (MIRANDA, 2006, p. 74-5; 159; 185-186; 206; 276; 296).



Figura 5: A impressão no além-mar

A produção de um livro para impressão era um processo caro, que demandava tempo e habilidade. Numa de suas sátiras, em que enfatiza a condição de poeta brasileiro, o Boca do Inferno reclama de alguém que lhe “dá a glosar um disbarate e quer que se lhe imprima com Crasbeque” (MATOS, 2004, p. 48), citando o nome de uma família de livreiros-editores de Lisboa, o que dá a entender que não é qualquer coisa que se sujeita à impressão, qualquer poema, soneto ou obra literária. E ele, mais do que ninguém, conhecia o valor da palavra escrita, capaz de “abrir um mundo novo” (MIRANDA, 2006, p. 74) para os que lhe tinham acesso.

A cidade da Bahia, sede do governo-geral e lugar de maior vinculação à política mercantilista da Coroa, no século XVII, concentrava um número mais expressivo de reinóis e outros indivíduos brancos privilegiados pelo acesso à instrução, que constituíam um círculo de letrados. “Não veem que os entendidos me cortejam? E que os nobres é gente que me segue?”, pergunta Gregório de Matos num soneto dirigido “contra os plebeus e néscios do Brasil” (MATOS, 2004, p. 45), em que se percebe o letramento ligado a um certo tipo de convívio social. Esses “entendidos” formavam um grupo que se reunia com frequência para discutir política, declamar, comentar versos, trocar escritos e livros e travar disputas ideológicas, nos espaços privados do colégio dos jesuítas, das salas de estar, das bibliotecas particulares, das “salas de livreria” dos engenhos, além de divertir-se em reuniões com muita comidaria, jogatina, fornicção, riso e fala burlesca, em quintas e sítios pertencentes à cúpula patricial. Eram ocasiões em que Matos, assíduo frequentador, encontrava seus amigos advogados, desembargadores, juízes, vereadores, secretários de Estado, padres, escrivães, eruditos estrangeiros de passagem pelo Brasil, poetas, escritores e “velhas ligações escolares”.

Muitas vezes, esses exemplares da elite intelectual eram também filhos de letrados, como era o caso do Desembargador Rocha Pita e dos Vieira Ravasco, perpetuando a condição hereditária da instrução e do “entendimento”, na colônia vítima de uma política de limitação e desprestígio da educação e da escola e que só fazia reproduzir a ordem social. (MIRANDA, 2006, p. 30; 99; 176; 185; 219; 221; 272; VILLALTA, 1997, p. 349-351).

No momento em que a civilização brasileira nascente já é comandada por grupos eruditos da cidade (RIBEIRO, D., 2006, p. 177), uma subcategoria ocupa um meio-termo entre o letrado e o desprovido de instrução. São os falsos ou pseudoletrados, embora não existam como denominação no lugar de fala dos ilustrados; são apenas descritos nas suas características. As sátiras de Matos lhes são o tempo todo dirigidas, fruto muitas vezes do ódio do poeta por se sentir desterrado em meio a tanta ignorância. Apesar de ter sido ele mesmo formado para ocupar espaço no patriciado burocrático da Colônia, Gregório de Matos nutria certo desprezo pela classe de funcionários a serviço de el-rei, que incluía também a burocracia religiosa. Desse grupo igualmente representativo da elite letrada saíam os que o poeta e desembargador da Relação Eclesiástica considerava uma enganação. “Porque com quatro ditinhos de conceitos estudados não podem ser graduados nas ciências”, diz a estrofe de um poema composto quando tinha sido preso e condenado ao degredo em Angola. Aí se percebe de que maneira a mentalidade letrada supervaloriza a instrução dos que percorreram todos os passos da educação formal, do colégio jesuíta da Bahia à Universidade de Coimbra, e faz supor que tudo o que escapa à formação “nas ciências” relaciona-se a um saber menor e incompleto. Os tais “ditinhos” sugerem um aprendizado composto de frases prontas, provérbios, conhecimento extraído da sabedoria popular transmitida oralmente e, portanto, fora dos cânones estabelecidos pela elite graduada como instrução autêntica. Incluídos nesse comportamento de desvio, estão o clérigo, que “não sabe **musa** [o elementar da língua latina], mau grego, pior latino”, o “alcaide ladrão”, que ostenta o anel de doutor e só o é na aparência, e o mancebo que se torna protótipo da vida escolástica da Colônia, para quem “pouco estudo, isto é ser estudante” (MATOS, 2004, p. 30; 53; 84; 90), igualmente alvo da crítica de Antonio Vieira, que o via “sem engenho para cursar as letras” e que “entra num convento para comer, cantar, vestir-se e conversar”. Uma maioria de advogados “não formados nem examinados”, impossibilitados “de ir à universidade por não pertencer a família de muitos recursos”, compunha uma classe de burocratas que “burlavam as regras” e encurtavam caminhos, ao contrário dos “grandes juristas da colônia, com importantes clientes”. Outros “letrados peralvilhos da Colônia” usavam do conhecimento da escrita para

prevaricar, “faziam réus se tornarem autores e obtinham mercê de ambos” e “revogavam uma sentença com dinheiro e com abraços” (MIRANDA, 2006, p. 26; 61; 233). Esse letramento de aparência correspondia a uma instrução escolar “prisioneira da orientação religiosa” e “de algum modo refratária ao espírito científico nascente”, como explica Luiz Carlos Villalta:

O que contava, tanto do ponto de vista da organização dos estudos quanto de sua apropriação pelas elites sociais, era a imitação dos textos clássicos gregos e latinos, havendo uma grande valorização do exagero, da retórica e da eloquência. A instrução, assim, subordinava-se à civilidade das aparências, constituindo um ornamento a ser ostentado pelos indivíduos socialmente privilegiados (1997, p. 351).

É também nesse terreno movediço onde desliza a atividade intelectual que se encontra a fidalguia brasileira, representada amiúde nas sátiras de Gregório de Matos. O poeta criticava, nessa parte integrante da sociedade baiana do século XVII, sua falta de ascendência nobre, a posição comprada com dinheiro, sua origem no trabalho braçal e os hábitos rudes e não letrados, adquiridos por esforço de postura. Mais dedicado ao aprendizado gestual, ao canto, à dança, ao “falar de entrecadência”, à contação de histórias, à troca de cartinhas elegantes, o fidalgo é visto como um alienado, ignorante e néscio, um “mentecapto”, que ocupa um lugar oposto ao do “entendido” (MATOS, 2004, p. 53; 56; 76-77), como se observa nesses dois tercetos de um soneto “a certo homem presumido, que afetava fidalguias por enganosos meios”:

Sempre se ande na caça, e montaria
Dê nova locução, novo epíteto,
E diga-o sem propósito à porfia:

Quem em dizendo: “facção, pretexto, perfectó”
Será no entendimento da Bahia
Mui fidalgo, mui rico e mui discreto (2004, p. 162-163).

Entretanto, o que mais parece irritar o poeta, em suas sátiras, é o caráter mestiço do fidalgo da Colônia, quase sempre associado à nova etnia brasilíndia que, mal acabada de se formar e desprovida de uma ascendência erudita, procura encontrar uma posição no meio de uma nobreza branca. Talvez por isso ele pintasse o rosto e tivesse tanta preocupação com a “cabeleira cuidada e gestos delicados” (MIRANDA, 2006, p. 262; 287). Gregório de Matos não podia conceber que “aqueles que comiam seus avós” se tornassem “Quixotes com as Damas” (MATOS, 2004, p. 53; 58). A referência à personagem do escritor espanhol, sinônimo de fidalguia no mundo letrado, vem mostrar que o “entendimento da Bahia”, sua

mentalidade e representações de mundo não emanam dos livros em que, décadas antes, Quixote “se enfrascara” (CERVANTES, 1978, p. 30). A antropofagia dos indígenas brasileiros aqui se torna metonímia para a compreensão da atitude do fidalgo brasilíndio que, ao herdar o hábito de “morder aos que provêm de outra nação” e pretender-se Quixote, termina por morder apenas um *ideal* de letramento que lhe está colocado à distância. Resta-lhe apenas a condição de “fidalgo atravessado”, não pela palavra escrita, antes pela herança oral dos antepassados, estes por sua vez domesticados e adestrados *contra* a vontade, pelo “branco castiço” (MATOS, 2004, p. 91):

Alarve sem razão, bruto sem fé,
sem mais lei que a do gosto, quando berra,
de arecuná se tornou em abaité.

Não sei como acabou, nem em que guerra;
só sei que do Adão de Marapé
procedem os fidalgos desta terra (2004:60).

Outras gentes, entretanto, sem pretensão de fidalguia e alheias ao ranço letrado de quem se diz “branco”, “limpo” e “entendido” (MATOS, 2004, p. 84), formava uma massa carente de letra e nome, que produzia, entre outras coisas, os sons da cidade, perturbava o silêncio dos ilustrados e mexia com a veia poética de Gregório de Matos.

1.3. Em busca das raízes de um Brasil oralizado

Exilado no engenho do amigo, o rabino e erudito impressor Samuel da Fonseca, o poeta observa a paisagem. Ali no Recôncavo, um dos centros nervosos da economia açucareira do Brasil colonial, as máquinas de moer cana e gente funcionam a todo vapor. As fornalhas incandescentes lançam ao vento uma fumaça da cor das engrenagens que faziam todo aquele aparato funcionar. Não muito longe, na praia, uma pequena frota de embarcações passava ao largo, talvez com mais uma carga de combustível africano para os engenhos, ou ainda repleta do pó adocicado que movia corpos, mentes e os espíritos das terras d’aquém e d’além-mar.

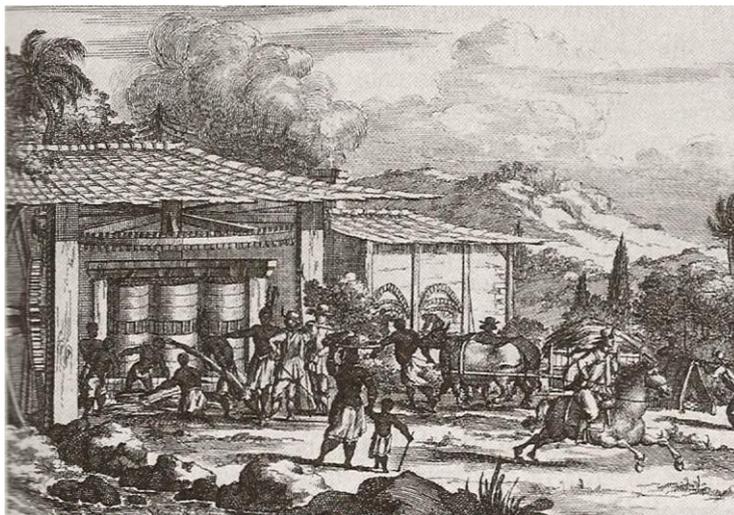


Figura 6: O engenho colonial: máquina de moer cana e gente

No século XVII, o açúcar era o grande produto, a “carga fixa” que permeava toda a vida da Colônia e definia os “padrões óbvios de organização social”, o “pathos”, o “humor” e o “sabor cultural” da terra e suas gentes. McLuhan compara os meios tecnológicos a tais produtos, “que dão forma à vida” de uma sociedade e de cuja influência não dá para escapar (1964, p. 21). O mundo que aqui se impôs e também se fez é, assim, resultado de um empreendimento colonialista que durante séculos baseou-se num produto-chave para a exportação e o enriquecimento da metrópole, na utilização de grandes áreas de terra e no trabalho escravo. A cana-de-açúcar, o ouro, o café, a borracha e, mais adiante, as mercadorias industriais constituíram não apenas matéria-prima da exploração pelos estados soberanos do norte do planeta e do capital estrangeiro, como também se tornaram meios que configuraram o que Gilberto Freyre denomina “civilização única dos trópicos” (1959) que, para se formar, teve que lançar mão de seus elementos europeu, africano e indígena e se amalgamar numa coisa nova chamada Brasil.

A cidade da Bahia, no último quartel do século XVII, já dava sinais de uma gestação civilizatória complexa e conflituosa. Quando Gregório de Matos a observa de sua janela, o que ele vê são “pessoas de diversos mundos e reinos distintos”. Aliás, se a Bahia não estivesse fendida também em “dois lados”, como disse certa vez o irmão do padre Vieira, ela não seria barroca (MIRANDA, 2006, p. 10; 40). Um elemento branco, transformado em classe dirigente “exógena e infiel a seu povo”, resolveu se tornar contínuo e permanente, atravessando os séculos e “exercendo sua interminável hegemonia” (RIBEIRO, D., 2006, p. 62). Uma classe exógena, também porque era letrada e encontrou na palavra escrita um uso político, religioso e econômico, que lhe permitiu diferenciar-se do restante da população,

semelhante a ela na natureza humana, mas diferente na cultura e na ideologia – uma população majoritariamente mameluca, índia e negra, ainda fortemente ligada ao mundo oral, apesar de já ter sido atravessada pela escrita da Lei, da Ordem e do Rei. Esta, entretanto, como qualquer outra tecnologia, precisa ser acessada, apreendida e desenvolvida como ferramenta, para ser incorporada à prática cotidiana e tornar-se extensão do homem. Isso não se consegue no amplo espectro da sociedade, principalmente se for considerada uma benesse, um privilégio ou se estiver sob um rígido controle, muitas das vezes de caráter estamental.

Fora do circuito da intelectualidade luso-brasileira, existe uma gente que não é nem substantivo nem adjetivo. Enquanto nas sátiras do poeta encontramos os “entendidos” e, no romance de Ana Miranda, os “letrados”, para o povo comum não há categorização, pelo menos no que diz respeito às mentalidades ligadas ao modo de expressar-se, construir representações de mundo e processar a informação. Também não lhes cabe, já decorridos dois milênios de escrita alfabética e um século de impressão nos tipos móveis de metal que tanto auxiliaram os estados nacionais a estender seu centro de poder à periferia, chamar esse povo de oral, iletrado ou não-letrado, como se negássemos nele a presença dessas duas tecnologias. De várias maneiras, a escrita e a “invenção” de Gutenberg já se faziam presentes nos trópicos, no conjunto de leis, nas mentes dos administradores, missionários e intelectuais da elite dirigente, atuando como *media* a serviço de el-rei, dando forma e sentido ao domínio ultramarino. De que outro jeito o soberano, estando longe, poderia exercer o controle sobre a nova terra?

Gregório de Matos acha que são ignorantes, néscios, asnotes, bestas, idiotas tão supinos. No romance de Ana Miranda, eles aparecem como uma “gente mecânica” e “de baixa extração”. Assim o poeta denomina o próprio pai que, antes de tornar-se almotacé, tesoureiro do juiz de Órfãos e procurador do Conselho, era lavrador (2006, p. 75). Numa das sátiras dirigidas contra os fidalgos brasilíndios, Matos critica, com o seguinte verso, os que têm pretensão à nobreza, se originam do trabalho manual e depois alcançam a fidalguia: “Bengala hoje na mão, ontem garlopa”, em alusão ao ofício de marceneiro (2004, p. 56). Os “mecânicos” são aqueles que usam de ferramentas para a sobrevivência ou que constituem eles próprios, com seus corpos, ferramentas da engrenagem social, uma vez que, no discurso dos letrados, são eles desprovidos de atividade mental, “sem razão” ou “entendimento”; não são formados nas “ciências”, não se exprimem com conceitos estudados, não aprenderam o grego e o latim e, portanto, estão menos propensos à abstração. O vereador Luiz Bonicho, num diálogo com seu professor de esgrima, Donato Serotino, exemplifica como a

“mecanicidade” do povo contrasta com o sentido de uma formação nobre e letrada, e dá a entender uma condição hereditária comum a essas duas tipologias:

Porque o regente [Sua Alteza, o rei de Portugal] não é totalmente uma mula, Donato, ah, não. Seria uma mula se fosse filho de gente mecânica, como tu. Mas nasceu filho de reis e teve preceptores, mestres, músicos, poetas, filósofos e retóricos para lhe ensinarem a não ser uma mula (MIRANDA, 2006, p. 179).

Esse tipo de gente, entretanto, não foi uma invenção da sociedade colonial brasileira urbana e rural; pelo contrário, existe desde as primeiras divisões do trabalho. “‘Quem construiu Tebas das sete portas?’, perguntava o ‘leitor operário’ de Brecht” (GINSBURG, 1987, p. 15). No século que precedeu ao de Gregório de Matos e Antonio Vieira, na França já atravessada pela escrita e a impressão, a historiadora norte-americana Natalie Davis foi buscar uma categorização que desse conta de especificar um público e uma audiência dessas tecnologias, que não eram letrados. Davis chega às categorias *povo* e *popular*, e diz que são palavras carregadas de ambiguidade para o uso letrado do Seiscentos e assim permanecem também na nossa concepção: uma hora, “povo” significa “todos os nativos do reino ou o corpo de cidadãos para os quais uma lei é promulgada”; num outro momento, designa “os cidadãos comuns, os não letrados”; o “povinho”, no entender de um intelectual da época citado pela autora, “viviu tanto na cidade como no campo” e eram “aqueles que trabalhavam com a terra e que se ocupavam das tarefas e serviços menores”; há ainda as “petites gens”, que são indivíduos já capazes e habilitados à leitura e ao consumo de livros, as “gens rustiques”, formadas por camponeses semianalfabetos e as “gens mécaniques” da população urbana em geral, todas elas constituintes do chamado “menu peuple”. Esta grande categoria vem dividida em *muito alta* (boticários, cirurgiões, gráficos), *alta* (pintores, músicos, taverneiros, artesãos do metal), *média* (peleteiros e artesãos do couro, artesãos têxteis e que trabalhavam com roupas) e *baixa ou muito baixa* (artesãos da construção, de provisões, transporte; cultivadores urbanos; diaristas não qualificados) – (DAVIS, 1990, p. 157-185). O *menu peuple* francês, talvez mais alfabetizado, porém não menos detentor de uma mentalidade oral, poderia encontrar seu equivalente tropical no que Darcy Ribeiro chamou de *povo-massa* (2006, p. 163), culturalmente definido como excluído da civilização letrada, todavia perpassado por ela:

Uma camada intermediária de brancos e mestiços livres, paupérrimos, procurava sobreviver à sombra dos ricos ou remediados... Essa gente enchia as casas, auxiliando em todas as tarefas domésticas e no artesanato singelo de panos e redes, de costura e bordado, do fabrico de sabão ou de linguiça e

doces. Alguns artífices autônomos trabalhavam por encomenda, em selas e tralha de montaria, em sapatos de couro, como ferreiros e mecânicos ou nos ofícios ligados às construções. Abaixo vinha a criadaria escrava destinada a abrilhantar a posição dos ricos e remediados, carregando a eles próprios, a seus objetos e dejetos, amamentando os recém-nascidos, servindo-lhes, enfim, de mãos e pés (2006, p. 179-80).

Carlo Ginsburg associa o que chama de “níveis de cultura” à divisão de classes. Cultura, para o historiador italiano, é entendida como “o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento”, além de “ideias” e “visões de mundo”. Às chamadas “classes subalternas” ou “populares”, o autor atribui um nível “predominantemente oral”, embora destaque um “influxo recíproco” entre esse tipo de mentalidade e aquele das “classes dominantes” ou “hegemônicas”, segundo o conceito de “circularidade da cultura” que emprestou de Mikhail Bakhtin¹³ (GINSBURG, 1987, p. 16-20) e de que falaremos mais adiante. Mas uma coisa é certa, e ela encontra ressonância tanto em Ginsburg quanto em Davis: a compreensão das gentes do “menu peuple” como indivíduos, na acepção histórica do conceito, ou seja, eles não estão meramente submetidos a “influências externas passivamente recebidas”, têm autonomia no ato da comunicação e são capazes de impor usos diversos às materialidades tecnológicas.

Quando se confronta com tal concepção histórica do indivíduo, torna-se difícil e incômodo denominá-lo iletrado, não-letrado, subletrado ou analfabeto. Tampouco pode ser considerado “oral”, principalmente se habita uma comunidade urbana do século XVII que já se organiza em torno da escrita e da impressão, ainda que essas mídias não determinem as formas de pensamento da maioria. Uma palavra formada de um prefixo que denota negação, ausência ou posição inferior não pode servir para enquadrar um indivíduo e colocá-lo em oposição a outro, como se tudo pudesse ser resolvido na base da dualidade. Mesmo no Brasil do estilo e da estética barrocos, a categorização comunicacional de um indivíduo que age no mundo ora pela oralidade, ora pela escrita/impressão, pecaria já na intenção antitética de enclausurá-lo em um desses universos. As expressões “iletrado” e “não-letrado” denotam apenas um estado de negação do letramento, aqui em nossa literatura seiscentista considerado como “entendimento”, “saber científico”, ilustração, erudição, produto dos livros; a palavra “analfabeto”, de um peso ainda mais negativo, mostra a ausência de uma habilidade mais elementar – a de conhecer e lidar com o alfabeto, com as primeiras letras, com a leitura e a escrita – longe de ascender ao olimpo da “verdadeira ciência”. Em ambos os casos, o

13 O mesmo autor aparece em outros capítulos deste trabalho com o nome de Mikhaïl Bakhtine, que conservaremos nas referências bibliográficas, no fim da tese, visto ter sido consultado na tradução francesa.

incômodo se justifica pela impossibilidade morfológica de poder inferir se tais condições foram impostas, construídas historicamente ou até mesmo rejeitadas pelos sujeitos nelas implicados. Talvez o prefixo que originou o vocábulo “*sub*-letrado” traga algum significado por si só: eu sou mais da voz e do ouvido do que da letra, tenho consciência de que meu universo é o do som e da audição, do som que eu produzo e troco na interação cotidiana com os outros e que me inclui, dos gestos que faço para me tornar ainda mais inteligível, num mundo em que os sentidos me fazem sujeito e objeto da comunicação e me dão uma outra racionalidade, não menos valiosa; todavia, tenho consciência de que, por uma questão histórica, fui colocado ou me coloquei *abaixo* da letra, em competência linguística, conhecimento e importância.

As denominações parecem não ter fim. Havelock ainda cita outras classificações como essas, cujo padrão são os níveis de letramento, para diferentes tipos de sociedade: a protoletrada, a letrada de ofício (“*craft-literate*”), a semiletrada e a inteiramente letrada (“*fully literate*”), todas essas expressões formadas por radicais que funcionam como prefixos, no original inglês (1986, p. 65). A palavra letramento, então, pode ser assim compreendida como uma afinidade maior ou menor com as palavras escrita e impressa, esta última se constituindo como uma potencialização da primeira. Por conseguinte, o letrado é aquele que constrói sua estrutura de pensamento, seu modo de consciência, percepção, entendimento e representação de mundo e valores pelo conhecimento e habilidade em lidar com as letras, em intensidade e grau variados, conforme o esquema proposto por Havelock. Entretanto, outra categorização se faz necessária, quando se depara com uma sociedade que não passou por todas as etapas do letramento e que se estruturou numa dinâmica singular. Nesse contexto, a oralidade tem que ser o paradigma.

O que propomos é a adoção de uma categoria para o sujeito histórico de um tempo e um lugar em que predominam os padrões orais de pensamento e de ação no mundo, ao se considerar a maneira como ele ou ela lida com a informação, constrói uma mentalidade, um modo de ver e ouvir, de expressar-se e criar narrativas do ambiente a sua volta, de posicionar-se no universo dos seres, das coisas e das ideias: o indivíduo *oralizado*, aquele que tem nos regimes orais de processamento da informação – de produção, consumo, armazenamento e publicização de discursos – a base e a tônica de sua comunicação cotidiana; que faz usos da escrita em função de uma condição de funcionamento social oralizante, capaz de, através de uma racionalidade outra, transmutar a letra em voz, gestos, sons e memória. O adjetivo ainda pode ser empregado para qualificar ou especificar componentes importantes do ato

comunicativo. É possível falar, por exemplo, de uma escrita e de uma leitura oralizadas, estruturadas segundo as regras de composição e difusão orais; de uma memória oralizada, que faz uso de recursos fonéticos, musicais e rituais performáticos para selecionar e armazenar informação; de um meio oralizado, plataforma de permanência da comunicação oral e do uso abrangente dos sentidos humanos para a simulação de uma interação cotidiana etc. O indivíduo oralizado, como categoria, dialoga, portanto, com o que Eric Havelock chama de “oralismo histórico”, expressão que descreve “um modo distinto de consciência que tem suas próprias regras” (1986, p. 40). Isso significa que, devidamente historicizados, sujeito e condição de comunicação e expressão podem se transformar e adquirir contornos específicos e variados no tempo, no espaço e no contexto sócio-econômico-cultural. Então, no século XVII e na *terra brasilis*, já é possível falar de um contingente oralizado de indivíduos e grupos sociais.

Embora considere fatores históricos tais como a limitação do material de leitura pela Inquisição a livros religiosos católicos e o estudo baseado em livros, “restrito principalmente a uns poucos colonos”, Gilberto Freyre atribui essa condição oralizante da estrutura social no tempo da Colônia a uma “falta de interesse demonstrada pelos brasileiros nos livros, em história natural, ciência natural e até mesmo na arte”, do que “apenas a música era exceção”. Freyre ainda considera uma característica do Brasil entre os séculos XVI e XIX a “ampla falta de ambição pelo ganho material e desenvolvimento intelectual”, que contrasta com o que denomina uma “disposição brasileira em desfrutar da vida e do lazer”. Esses fatores resultariam no que chama de “ritmo de atividade brasileiro, que se expressa mais tipicamente numa combinação de trabalho pesado e lazer”, que acaba se constituindo numa tradição e que mais tarde levará o autor a dizer que não temos necessidade do letramento para alcançarmos a modernização (1959, p.5; 14; 58). Além da intenção limitadora da instituição religiosa, comparsa da lógica empreendedora do mercantilismo europeu, o sociólogo, num tipo de demonstração que lhe é própria e que Luiz Costa Lima vai criticar sob a denominação de “lusotropicologia” (1981, p. 18), busca sentido para essa “disposição”, que se traduz em práticas sociais, no clima tropical e nas sociabilidades dele resultantes:

Parece que o comportamento humano nos trópicos tem que ser considerado, em alguns de seus aspectos, em relação a situações e condições peculiares ao meio ambiente tropical; ao fato, por exemplo, de que o clima tropical é favorável ao contato agradável e informal, em praças públicas... Tal atmosfera – uma combinação de natureza e cultura sob os efeitos do esplendor tropical – com certeza afeta o comportamento dos homens, seu caráter, sua arte, sua filosofia de vida” (1959, p. 22-23).

As quintas onde se reúne o círculo de letrados, o pátio do colégio jesuíta, as imediações do cais do porto, as ruas e ladeiras, o campo e a praia são lugares de encontro, conversa, discussão teológica, jogos variados, dança, sedução, fornicção e até mesmo de composição poético-satírica. Nos poemas e no romance, índios, brancos e mestiços se envolvem em práticas sociais sob o “calor úmido e abafado” dos trópicos (MIRANDA, 2006, p. 116). Tal como os eruditos que visitavam o Brasil no tempo da Colônia, um intelectual alemão, no fim do século XX, enquanto passava boa parte do verão trabalhando como voluntário numa obra social numa cidadezinha localizada entre Rio e São Paulo, chegou a fazer um comentário bem parecido com o que descreve Gilberto Freyre: “Não consigo entender como o brasileiro produz intelectualmente sob um calor tão intenso”¹⁴. Se a arte da conversação, a tendência a desfrutar mais de ambientes abertos do que fechados, a valorização do lazer e do entretenimento são variáveis a serem consideradas na tipificação de um *Dasein* e uma *Stimmung*¹⁵ brasileiros, ligados à configuração de estruturas mentais e que se estendem às práticas sociais, não podem, entretanto, ser limitadores de um entendimento acerca de nossa sociedade que, a bem dizer, deve encontrar explicação mais substancial nas relações de produção aqui implantadas. A configuração de uma brasilidade oralizada, além de uma construção histórica que revela restrições ao letramento e controle das mentes, pode até levar em consideração uma “falta de interesse”, ambição ou desejo de povos subjugados ou não à lógica perversa do colonizador, visto serem eles também sujeitos que, além de padecer, também agem sobre a própria história. Mas, deve-se tomar o cuidado de não embarcar na nau do pensamento da elite dominante, no bom estilo barroco do século XVII, para quem “nécios”, “ignorantes” e “mulas de carga” são indivíduos entregues ao desleixo e o descaso para com “a verdadeira ciência”, até porque esse tipo de ciência é passível de questionamento. E se tal brasilidade oralizada se fez ao matar as matrizes das quais surgiu para criar uma identidade própria, como explica Darcy Ribeiro (2006, p. 115), é interessante verificarmos, do ponto de vista do oral e do letrado, como, através da desindianização, desafricanização e deseuropeização, as culturas se fundem e as mentalidades são colocadas para circular.

No mesmo dia em que disse ao irmão Antonio Vieira, no colégio dos jesuítas da Bahia, que os dois eram diferentes dos homens que habitavam essa terra, talvez em alusão à “ignorância” do povo em contraste com a ilustração de sua família, Bernardo Ravasco ouviu,

14 Informação verbal dada ao autor em janeiro de 1991.

15 As palavras alemãs significam, respectivamente, “estar presente no mundo, existência, vida” e “disposição, ambiente, atmosfera”. Cf. LANGENSCHIEDTS TASCHENWÖRTERBUCH DER PORTUGIESISCHEN UND DEUTSCHEN SPRACHE. Berlin: Langenscheidt, 1982, p. 762; 1082.

a pedido do padre, um menino índio entoar uma cantiga. A escola abrigava muitos deles e o indiozinho que se distraía com um inseto ao lado de Vieira, enquanto os dois irmãos conversavam, era um exemplar dentre muitos outros, capturados nas aldeias para a educação religiosa e o adestramento civilizatório da mídia letrada de Loyola. “A voz agudíssima [que] parecia vir do céu e não da garganta de um pequeno ser humano” (MIRANDA, 2006, p. 41) é o resquício da tribo dentro das paredes de pedra da instituição das letras – um lembrete do poder alienador da palavra escrita e da transformação do indivíduo oral em sujeito oralizado. O índio que ora respondia presença nas aulas do colégio e que talvez um dia se tornasse pai de um dos fidalgos mestiços, alvo do desprezo de Gregório de Matos, foi processado pelo letramento jesuítico que o transplantou de uma comunidade essencialmente oral para uma sociedade permeada pela escrita.

Darcy Ribeiro diz que a condição essencial para desindianizar o índio “é a ruptura das relações da velha transmissão de pais a filhos”, ou seja, a civilização “comandada por eruditos da cidade” tira-o do contexto da tradição oral, insere-o no ambiente regido pela escrita e sua mentalidade, onde terá que sobreviver ou resistir, e, qual mídia, “transforma todo o seu modo de ser, de pensar e de agir” (2006, p. 131; 171; 181). Primeiro, rompe-se o elo de ligação com a comunidade, o índio se desliga da comunhão edênica, é forçado a abrir mão das relações de pertencimento e parentesco, tão caras às sociedades orais. McLuhan descreve, assim, a mudança sofrida pelo homem tribal, ocasionada pela escrita:

Quase todo o sentimento familiar emocional e corporativo é eliminado de sua relação com o grupo social a que pertence. Ele fica emocionalmente livre para separar-se da tribo e tornar-se um indivíduo civilizado, um homem de organização visual que tem atitudes, hábitos e direitos uniformes em relação a todos os outros indivíduos civilizados (1964, p. 82).

O jesuíta mexe na cultura oral do índio com o intuito de transformá-la numa *cultura auditiva* (LIMA, 1981, p. 16). Uma vez que oralidade não se confunde nem se restringe à fala e à audição, embora as duas faculdades participem da composição dessa “modalidade de geração da cultura” e de “mecanismos de aprendizagem, de retenção e de fecundação do saber”, o que está em jogo para o indígena, como efeito da mídia jesuítica na catequese-adestramento, não é mais uma organização integrada e hipersensorial da existência, mas antes uma redução ao sentido da audição, limitado à servilidade e à subordinação autoritária:

O efeito de impacto produzido [resultante da cultura auditiva] consistia em impressionar o auditório, em esmagar a sua capacidade dialogal, em deixá-lo

pasmo e boquiaberto ante a perícia verbal e a teatralização gesticulatória, maneiras de rapidamente subjugar o auditório (1981, p. 16).

Uma cultura auditiva, portanto, que a milícia inaciana introduziu no Brasil e que passa a contaminar as práticas sociais até a contemporaneidade, só pode existir enquanto submetida à dominação de outra – a letrada – ainda que esta seja imitativa, de aparência e decorativa, ao contrário da cultura oral que, apesar de ligada a sociedades que também se organizam num sistema hierárquico em que se distribuem tarefas aos membros, muito mais envolve os indivíduos e lhes dá um status de pertencimento do que faz deles objetos do exercício da dominação. De qualquer maneira, é a separação de um sentido humano do conjunto das faculdades interligadas no corpo físico que parece se tornar o vetor da ruptura com o modo de ser e de agir no mundo, construídos na oralidade.

A organização visual da experiência, que troca “um ouvido por um olho”, ainda faz nascer o indivíduo consciente de si, que passa a se ver pecador e se desgarrar da tribo para atrelar-se às missões e reduções. Os jesuítas sabiam disso, afinal, segundo Darcy Ribeiro, são eles “exímios nas capitulações de consciência” (2006, p. 91), atitude que só pode mesmo vir de uma classe letrada, uma vez que oralidade e escrita também se definem como modos de consciência e organização do pensamento (ONG, 1998) e capitular significa, entre outras coisas, “ajustar mediante certas condições, articular, classificar” (FERREIRA, A., 1988, p. 126). Logo, está implícita nesse trabalho de reajuste de mentalidade certa racionalização da vida comunitária, que a destitui de sua visão mítica do mundo, atribui-lhe funções e ofícios novos devidamente regrados, além de uma concepção linear e não mais circular do tempo: a vida deixa de ser uma “tranquila fruição da existência”; agora, existe horário para trabalhar, estudar, rezar e fornicar. A “entidade política servida por uma cultura letrada e ativada por uma religião missionária” ainda objetiva “fazê-los viver quietos”, como dizia o plano de civilização proposto pelo padre Manuel da Nóbrega em 1558 e citado por Darcy Ribeiro (2006, p. 43-47; 82), o que deixa claro, neste caso, o silêncio da letra em relação ao rico e integrado sensorial do mundo oral:

Na sua concepção sábia e singela, a vida era dádiva de deuses bons, que lhes doaram esplêndidos corpos, bons de andar, de correr, de nadar, de dançar, de lutar. Olhos bons de ver todas as cores, suas luzes e suas sombras. Ouvidos capazes da alegria de ouvir vozes estridentes ou melódicas, cantos graves e agudos e toda a sorte de sons que há. Narizes competentíssimos para fungar e cheirar catungas e odores. Bocas magníficas de degustar comidas doces e amargas, salgadas e azedas, tirando cada qual o gozo que podia dar. E, sobretudo, sexos opostos e complementares, feitos para as alegrias do amor (2006, p. 40).

A descrição até certo ponto lírica, saudosista e laudatória nos interessa menos do que aquilo que nos pode revelar de uma cultura em que o corpo e os sentidos definem a sobrevivência e o gozo pela vida. O que ocorre, aí, é uma perda da diversidade em função de uma uniformidade crescente nas práticas sociais. Não se pode subtrair da escrita, agente da uniformização, e da impressão, o “arquiteto do nacionalismo” que favoreceu a expansão e o controle de impérios (McLUHAN, 1964, p. 170-177), certa influência fragmentadora e homogeneizadora, que transforma o “índio específico” em “índio genérico” (RIBEIRO, D., 2006, p. 101). A palavra utilizada para designar este grupo mais aculturado, em oposição àquele que está mais próximo das origens, já denota uma uniformidade em detrimento da heterogeneidade, que chega até o modo de produção introduzido na Colônia:

Uma verdadeira revolução econômica se dá é com o salto da *múltipla* roça indígena, que se cultivava, misturando dezenas de plantas, para a fazenda de *monótonos* canaviais açucareiros” (RIBEIRO, 2006, p. 81, grifos nossos).

Aos poucos e aos milhares, os índios deixam o habitat natural e se aproximam também das cidades. Os jesuítas mantinham comunidades indígenas ao redor da cidade da Bahia, maior núcleo português da Colônia. Através da miscigenação, mais especificamente de uma instituição social chamada cunhadismo, definida por Ribeiro como o “velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade”, cria-se o mameluco que, de acordo com o antropólogo, torna-se o “cerne mesmo da nação” e o “agente principal da história brasileira”, uma vez que, através da criação desse “gênero humano novo”, a dominação portuguesa se solidificou. Um dos produtos mais expressivos do cruzamento entre brancos e índios está na força do tupi como língua materna de uso corrente no Brasil, que durou até o século XVIII, quando o português assume o status de idioma da civilização (RIBEIRO, 2006, p. 72; 85; 98-99; 109). Mas algo de conflituoso permanece dessa mistura: a constituição da identidade brasileira pelo mameluco ou brasilíndio acaba sendo o resultado de uma não-identificação do mestiço nem com a origem indígena, que ele desprezava, e muito menos com seu ancestral português, que por sua vez o rejeitava (RIBEIRO, D., 2006, p. 114). Um desprezo que se atrela, de alguma maneira, às configurações mentais e que a veia poética de Gregório de Matos fez desaguar no mestiço “bruto”, “selvagem”, “sem-razão”, sem letra, ciência ou entendimento, “descendente de sangue de Tatu, cujo torpe idioma é cobé” (MATOS, 2004, p. 168).

O orgulho do poeta em ser um “homem branco e honrado, sem outra raça” contrasta com a representação que faz de outro grupo oralizado que veio povoar os trópicos, semelhante a ele na cor, mas diferente na educação: uma gente reconhecida como “bizarra” e “degredada” (MATOS, 2004, p. 27; 29; 30), mas que Gilberto Freyre chamou de “a fina flor da colonização portuguesa do Brasil”. Para ocupar o território e compor a raça mista que estava por nascer, a Coroa enviou sua “gente mecânica”, que aqui aportou com “uma abundância de lendas, encantamentos, canções, literatura popular em verso e prosa e artes populares”, um repertório que encontrou valores semelhantes na produção dos índios e negros orais e que depois foi assimilado pela América portuguesa e se tornou “a fonte de uma nova cultura: a cultura brasileira” (FREYRE, 1959, p. 57). A fatia popular-oralizada devida ao elemento branco é deste modo atestada por Gregório de Matos: “Cantar nos faz esquecer tudo. Por isso a gente mecânica, os lavradores como meu pai, a gente de baixa extração, canta e sorri” (MIRANDA, 2006, p. 75).

Ao contrário do camponês que conseguiu chegar a almotacé, tesoureiro do Juiz de Órfãos e procurador do Conselho, Bernardina Ravasco não teve a mesma sorte. Enquanto o índio, tomado como presa pelo jesuíta, fica cativo das letras, ela, como mulher, mesmo pertencente à camada mais rica da população e filha, sobrinha e irmã de homens letrados, havia sido condenada a outro cativeiro: o analfabetismo. “Ah, pena que eu não tenha nascido homem”, murmura a donzela para o pai, que responde: “Ainda vou ensinar-te a ler”. Seria esse o caso da maior parte das mulheres da Colônia? Muito provavelmente. Anica de Melo, a amante de Gregório de Matos, era mulher de alcouce, branca e “sabia até escrever seu nome”, uma sugestão do quanto o grau mínimo da escrita já implica em vantagem, quando os homens, que tanto geriam a vida pública quanto a vida privada, esperam “que sejam tolas, alegres e recatadas. Não se deve permitir que a mulher se torne uma igual”, afirma Gonçalo, irmão de Bernardina, numa conversa com o poeta que se mostrava interessado na criada da família Ravasco, Dona Maria Berco. Esta, depois de ser encarregada pelo patrão de esconder o objeto de um crime e depois falhar na missão, é defendida por Gregório de Matos junto a um desembargador: “[Ela] não pensou nas consequências de seus atos”, acusa o jurista. O poeta retruca: “Não soube ela pensar. Nem poderia saber”, numa provável alusão ao *saber pensar* como prerrogativa dos “entendidos”, os graduados, os *homens* dos livros e das ciências (MIRANDA, 2006, p.29; 73; 105; 237).

Embora tal habilidade, que exige muito mais do que o conhecimento do alfabeto, fosse reservada a uma elite intelectual masculina, as mulheres brancas da cidade da Bahia, no

século XVII, não estavam tão alheias assim das letras. As sátiras do poeta e o romance da escritora e historiadora falam de uma rede de troca de mensagens, que parece uma prática comum entre donzelas, prostitutas, religiosas e seus admiradores. No soneto em que faz um retrato do mancebo metido a fidalgo, o satirista menciona o hábito do falso estudante de mandar “cartinhas de trocado para a Freira” (MATOS, 2004, p. 53), costume também presente nas igrejas, onde “durante as missas, casquilhos aproveitavam para passar bilhetes com poemas, mensagens para as donzelas ou, como em Portugal, para distribuir beliscões nas mais jovens” (MIRANDA, 2006, p. 11). Não se consegue depreender o nível de conhecimento da escrita que tinham essas mulheres, mas o lamento de Bernardina Ravasco para com o pai, numa família que se orgulhava da erudição letrada, é bem significativo para se compreender a relação entre letramento e gênero, no Brasil Colônia, traduzível nos diálogos do romance que apontam para um analfabetismo generalizado do sexo feminino. Como, então, um galanteador poderia assegurar-se de que a mensagem alcançaria o alvo? A forma literária desses pequenos escritos sugere ou uma prática de leitura “de fachada” ou a presença de um intérprete para ler em voz alta e traduzir o conteúdo, principalmente se considerarmos os trocadilhos como charadas a serem decifradas e a construção do poema permeada de conotações. As práticas orais, no entanto, não se restringiam à recepção dos escritos, mas eram fatores importantes também na sua concepção. Em uma das discussões entre Gonçalo Ravasco e Gregório de Matos, o sobrinho do padre Vieira chama a atenção do poeta que empregava frases inteiras na língua do colonizador vizinho: “Mas que jogo de fidalguia, falar espanhol por aqui onde nem mesmo sabem dizer uma cartinha de tocar para a freira”. A prática oralizada, que vai da composição do texto até o instante em que ele encontra o ouvinte-leitor, atravessou séculos, no Brasil, e remete à necessidade tanto do escriba quanto do intérprete como intermediários do ato de comunicação pela escrita, marcada antes pela sonoridade e o gesto do que pelo silêncio e a intimidade. No espaço da praça, por exemplo, onde “escrivães ambulantes redigiam requerimentos em troca de pequenas quantias”, em meio ao “cheiro fétido das ruas” que se sobrepunha ao aroma do açúcar e de outras especiarias que ali eram comercializadas e concorria com os odores do povo em procissão (MIRANDA, 2006, p. 94; 168), a escrita já ultrapassara os espaços reservados e transpassava as práticas cotidianas de todo o tipo de gente. Esses escrivães são testemunho de uma sociedade já organizada e regida pela tecnologia. O sujeito oralizado, branco ou mameluco livre, não a deve estranhar, embora não a domine e nem extraia dela a energia vital para torná-lo mais um “entendido”. Quanto ao índio, apesar de declarado livre, não era considerado membro da

sociedade e servia apenas na função de “gado humano” ou “besta de carga” a ser adestrada e, junto com o negro, igualmente desprovido de humanidade e cidadania (RIBEIRO, D., 2006, p. 49; 89; 156), esses dois elementos ainda não contavam na relação do indivíduo com a escrita, ainda que sob bases orais. Mesmo assim, essa tecnologia, nos núcleos urbanos, já está por toda parte.

Na Colônia, onde a prensa não existia¹⁶ e os livros eram objetos raros, presentes apenas nos colégios, missões e nas poucas bibliotecas particulares, a circulação de escritos, ao menos entre os cidadãos letrados ou oralizados, não era de se desprezar. “Mandei acaso chamar-vos ou por carta, ou por aviso?”, pergunta indignado o poeta aos brancos e mestiços que o difamavam com escritos na praça (MATOS, 2004, p. 136). Os que ele considerava ignorantes, mulas, asnotes, pasguates e sem razão estavam, agora, utilizando-se da palavra escrita para fazer o que ele mesmo produzia: sátiras que desafiavam a todos. A diferença é que, enquanto Gregório de Matos produzia do quarto e da janela para depois as sátiras irradiarem pela cidade afora, desta vez os escritos dos “velhacos malditos”, não tão ilustrados quanto ele, faziam o caminho inverso: nasciam na praça, no espaço público de tantas performances, e espalhavam-se pela cidade, até chegar aos ouvidos e aos olhos do poeta.

Aquele que escreve deseja que a palavra, se não chegue até o destino, que ao menos circule. Mas, em vez de um casquilho que a entregue, Matos, no momento em que bate a solidão, diz a si mesmo: “Preciso arrumar uma mulher para me banhar, fazer comida, compotas, queijo, licor... levar minha correspondência” (MIRANDA, 2006, p. 211), uma tarefa mecânica perfeitamente executável, que era compensada por outra a que o poeta dedicava tempo e prazer. Enquanto não assumia uma só dentre elas como companheira, Gregório de Matos não perdia a oportunidade de destilar alguns versos para uma audiência feminina atenta e embevecida. Bernardina Ravasco e a criada, Maria Berco, brancas e analfabetas, ouviam o poeta declamar Gongora y Argote em castelhano, ocasião em que “as palavras soavam com clareza, cheias de emoção” (MIRANDA, 2006, p. 83). A sobrinha de Vieira conhecia as sátiras, os temas constantes na obra de Matos e até interpretava seu sentido, numa prova de que, na casa de letrados, a exclusão não impede outra racionalidade – a inteligência que vem pelo ouvir:

“[Falam] de noites de desvelo, desvario; sem recatos conta quantas vezes deitou-se e com quem. Com desenfado queixa-se dos viciosos moradores,

16 As primeiras impressões no Brasil remontam do século XVIII, quando em Salvador, em Vila Rica e no Recife e, posteriormente no Rio de Janeiro, se instalaram algumas oficinas clandestinas. Sobre o tema cf. BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Cia. Industrial de Papel Pirahy, 1984.

esquecendo os virtuosos. É um extravagante... Pensa que o mundo está errado e querendo emendá-lo torna-o mais vicioso” (2006, p. 82).

Também à amante, no alcouce, são reservadas horas de leitura em voz alta e discussões. São vários os momentos em que Anica de Melo ouve, atenta, a contação de histórias e as sátiras que Gregório de Matos cria ou representa no espaço íntimo do quarto. “Ele lia para ela trechos de livros, curiosidades”. O poeta assume as funções de tradutor e editor nas leituras extensivas em voz alta, num trabalho de seleção de partes das obras capazes de suscitar algum tipo de reação ou emoção da audiência oralizada, quase todas em latim, francês ou italiano. “Declamava, como um ator de comédia, poemas que a faziam chorar com torrentes grossas de lágrimas”. Uma audiência que não era apenas individual, mas ampliava-se do quarto à sala ou ao quintal do prostíbulo, onde as mulheres “juntavam-se em roda para ouvir, encantadas”, aquele que “sabia contar histórias divertidas”. Histórias de mulheres e aventuras recheadas de arquétipos do imaginário oral que rodaram o mundo e os tempos, misturaram-se às superstições religiosas, foram parar nos livros e depois o satirista ressuscitava para sua rede de “leitoras” do espaço oralizado da casa de prostituição que, pelo menos num aspecto, assemelhava-se ao do círculo de letrados: ali também a fala burlesca, a obscenidade, a luxúria e o riso eram concomitantes aos prazeres da carne.

Disse [à amante] que lera nos livros serem as mulheres diabos disfarçados, circes encantadoras, tentações infernais, peçonhentas no coração e na boca, copuladoras vorazes; que possuir a parte traseira de uma mulher era o mesmo que fazer pacto com o diabo... Elas traziam dentro do corpo vermes que devoravam os homens; algumas possuíam uma boca entre as pernas, com dentes e tudo; elas desgraçavam, arruinavam, sufocavam, escravizavam com feitiços, eram más e interesseiras, por elas se faziam guerras (MIRANDA, 2006, p. 76).

O entretenimento proporcionado à audiência feminina que lia com os ouvidos era tão interessante quanto mais o intérprete carregava sua performance de uma linguagem gestual e representativa de uma realidade concreta e palpável. A autora do romance faz uma descrição que sugere um tipo de postura que Matos adota nas relações cotidianas muito parecida com a utilizada na dramatização dos textos: “Assim era Gregório de Matos. O rosto muito branco, testa espaçosa, sobrancelhas arqueadas, as mãos gesticulando e os pés delicados arrastando-se no chão como vassouras” (MIRANDA, 2006, p. 76; 90; 106-107). O corpo, levado a segundo plano e até desprezível no que se refere aos valores letrados – lembremo-nos da família Vieira Ravasco cuja verdadeira força estava no pensamento e não no físico – aqui ajuda a dar forma aos escritos, a inseri-los no contexto oralizado. Os escritos, junto com os jogos sensuais e

devidamente teatralizados e dramatizados, alcançam indivíduos ávidos por novidades. Então, se a erudição era prerrogativa de alguns poucos intelectuais, o mesmo não se podia dizer da palavra escrita, que chegava de diversas maneiras aos olhos e ouvidos da cidade da Bahia. Mas, a esta altura dos acontecimentos, sons de tambores vindos da rua Debaixo também invadem os sentidos. Junto com o barulho das cantigas e conversas torpes do poeta com as prostitutas, num crescendo ele faz mexer o corpo, sacode a razão, o espírito e a memória. Um componente importante da nova etnia reclama sua inserção na categorização do indivíduo oralizado.

“Sem africanos não havia Bahia. Sem Angola não havia Brasil (MIRANDA, 2006, p. 182). Gregório de Matos não apenas os observa da janela; ouve o som que produzem nas festas e calundus e belisca as negras adornadas de alfaias, que “saltam mais do que cabritos... e vão reboando” (MATOS, 2004, p. 142). Um misto de atração e desprezo em mais uma dualidade barroca que contrastava os luso-brasileiros brancos com os índios, mamelucos e, agora, também os negros e mulatos. Estes são gente mecânica apenas no trabalho que executam, ligadas ao corpo bestializado que serve de peça à engrenagem produtiva; não o podem ser na estratificação social, pois estão destituídos de cidadania e humanidade, colocados abaixo da “baixa extração”. Destituídos também de língua, tiveram que aprender o português do capataz para entender o que se passava com eles e, assim, acabaram por tornar-se os principais responsáveis pela difusão do idioma do colonizador. Uma vez chegados na nova terra, suas etnias e culturas se misturam para evitar insurreições e levantes. Muito menos são incluídos nas atividades educacionais: no colégio jesuítico só havia lugar para crianças e adolescentes brancos ou índios; sua incorporação à sociedade aconteceu em função do que a biologia e a genética pudessem contribuir: dentes fortes e músculos resistentes. A maioria era analfabeta e “poucos eram os que davam a seus escravos alguma educação”. O rabino Samuel da Fonseca, ele próprio um letrado, senhor de engenho e dono de casa impressora no exterior, talvez tenha sido mais esperto na escolha dos braços que puxavam suas máquinas de moer: “Compro escravos ussás. São muito fortes, valentes, bons trabalhadores e quase todos maometanos (Miranda, 2006, p. 11; 96; 183). A referência a este grupo étnico, no romance, nos desperta a atenção para uma característica impressionante e muitas vezes desconhecida no componente negro que compôs a nova raça brasileira. Gilberto Freyre afirma ter encontrado evidências de que, “além dos escravos meramente fortes e bons para o trabalho braçal, muitos negros culturalmente avançados foram trazidos para o Brasil” (1959, p. 118), principalmente

para a Bahia, onde alguns, além de “esteticamente atraentes”, também eram hábeis em “escrever o árabe fluentemente”:

Alguns dos milhões de negros importados para a colonização brasileira foram obtidos de áreas da mais avançada cultura negra. Isso explica porque alguns escravos africanos no Brasil – homens de fé muçulmana e exercício intelectual – eram culturalmente superiores a alguns de seus senhores europeus, brancos e católicos. Mais de um visitante estrangeiro no Brasil, no século XIX, se surpreendeu ao descobrir que o mais importante livreiro francês da capital do Império tinha negros muçulmanos da Bahia entre seus fregueses; através dele, esses notáveis negros, alguns dos quais ostensivamente cristãos porém na verdade muçulmanos, importavam edições caras de seus livros sagrados para estudar secretamente. Alguns deles mantiveram escolas, e os negros muçulmanos da Bahia tinham sociedades de ajuda mútua através das quais muitos escravos foram libertos (1959, p. 117-118).

Se os escravos muçulmanos que uniam força física ao letramento conseguiram *manter vivo o exercício intelectual até o século XIX*, em que é datada a fonte de Gilberto Freyre, poderíamos indagar como isso seria possível numa época tão escassa de livros. Em nosso romance, esses homens duplamente desafortunados, exilados da geografia e da erudição letrada, talvez tivessem encontrado na “sala de livreria” do engenho de dom Samuel o material necessário para tal façanha. Teria a palavra escrita percorrido a distância enorme que separava a casa grande da senzala, nos bastidores do romance? O humanismo do rabino, sua preocupação com o progresso da ciência e do saber (MIRANDA, 2006, p. 273) e o fato de possuir uma oficina impressora seriam razões suficientes para alimentar os negros também com uma sopa de letras?

Mas os negros que Gregório de Matos observa de sua janela eram outros. Educados por “mestres do cachimbo, que são todos jubilados em depenar patinhos”, a escola que frequentam é onde “se ensinam de noite os calundus e feitiços”. A ironia maior do poeta está na metáfora que utiliza para referir-se às reuniões dos negros como uma instituição de ensino, aliás, coisa rara na Colônia: ao contrário da austeridade trazida pela verdadeira formação letrada, que vem dos livros e torna o intelectual um Catão (MATOS, 2004, p. 30), no quilombo os mestres são “superlativos” no delírio, no divertimento e nas danças. O que se observa, então, no século XVII, é a gênese de uma tendência em ver o negro como folgazão, mestre do canto, da dança e da expressão corporal, devidamente adjetivado no alto grau do lazer, já que tudo aquilo que faz é “por passatempo, por costume ou por estilo” e, por isso, não pode ser levado a sério. É tanta distração que mesmo ele, Matos, não consegue entreter com suas sátiras os que já são diplomados nas rodas de tais “padres-mestres”: “Eu que os

ouço, vejo, e calo por não poder diverti-los”. A arte do entretenimento e o ócio são vícios dos “miseros escravos”. Na igreja, os falsos fiéis são a eles comparados quando fingem prestar atenção aos sermões, cochilam, gastam o tempo do ofício religioso se divertindo “em conversação com os que estão mais propínquos” e contando “patarata” (MATOS, 2004, p. 138-142). Mas, à parte o rosário de desprezo que o poeta desfila para os “miseros escravos” em suas sátiras, a romancista relaciona o divertimento do africano à sua dura condição de vida na nova terra: “Na senzala, os negros viviam entre trabalho, castigos e folguedos” (MIRANDA, 2006, p. 269). Seria diferente na cidade? Se excluirmos as duas primeiras atividades, o que lhes resta fazer? A resposta vem mais de três séculos depois, numa canção entoada por uma baiana branca de sobrenome Pena Burgos, que se diz *muzenza do reggae*: “O negro segura a cabeça com a mão e chora, e chora, sentido a falta do rei”¹⁷. Disperso e impossibilitado de construir aqui vínculos de solidariedade e identificação tribal com pessoas da mesma etnia, “os negros foram compelidos a incorporar-se no universo cultural da nova sociedade” e passam de boçais à condição de ladinos, de menos a mais integrados. A sobrevivência se dá principalmente no plano ideológico, “mais recôndito e próprio”, como explica Darcy Ribeiro:

Quer dizer, nas crenças religiosas e nas práticas mágicas, a que o negro se apegava no esforço ingente por consolar-se do seu destino e para controlar as ameaças do mundo azaroso em que submergira. Junto com esses valores espirituais, os negros retêm, no mais recôndito de si, tanto reminiscências rítmicas e musicais, como saberes e gostos culinários” (2006, p. 102-105).

Quando diz que os quilombos são escolas de feitiçaria e onde a dança é um delírio em que “Satanás está metido” (MATOS, 2004, p. 138), o poeta reproduz o discurso do colonizador e, sobretudo, da Igreja, que sempre enxergou as religiões não cristãs como idólatras, supersticiosas, redutos de feitiçaria e casas do demônio, o que não deixou faltar motivos, portanto, que justificassem os crimes cometidos contra os ameríndios e africanos, em submissão à Fé, à Lei e ao Rei. Mas, como eram essas práticas religiosas e o que elas tinham de orais, diferentemente da religião cristã baseada no Livro e nos escritos doutrinários? No Brasil, esse tipo de cerimônia africana, o calundu, ficou principalmente conhecido nos tempos coloniais pelo som e pelos ritmos que incitavam à dança e ao “delírio”, coisa que atordoava os ouvidos dos brancos, gerava desprezo e repugnância, embora muitos deles a frequentassem na calada da noite e nos lugares recônditos em que eram praticados,

17 BRILHO de beleza. Canção de Nego Tenga. Interpretação de Gal Costa para o Cd ‘Plural’. Produção de Leo Gandelman. Rio de Janeiro: RCA, 1989.

para fugir da mão de ferro inquisitorial. “Não há mulher desprezada, galã desfavorecido, que deixe de ir ao quilombo dançar o seu bocadinho”, satiriza Gregório de Matos (2004, p. 138-139). Luiz Mott conta que, nas Minas Gerais, o escritor baiano Nuno Marques Pereira, autor do *Peregrino da América*, “teve seu sono prejudicado pelo ‘estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas, com tão horrendos alaridos que se [lhe] representou a confusão do inferno” (1997, p. 199), reclamação que também ecoa nas palavras de um sacerdote, para quem o calundu está igualmente associado a uma bagunça sonora:

Há uns calundus do inferno, estrondos horrendos que muitas vezes fazem tremer as casas em que vivo... Os ruídos que fazem no calundu parecem peças de artilharia, tão horrendas as algazarras e estrondos, roncões de porcos medonhos e cavalo relinchando e vários instrumentos do inferno e no fim gritaria de galinhas” (MOTT, 1997, p. 199-200).

São observações um tanto “superlativas”, para usar a palavra que Gregório de Matos associa aos mestres dos rituais africanos, vindas de homens letrados mais afinados com a organização visual da experiência proporcionada pela escrita e a impressão. Nesse sentido, o som, produzido por gente “inculta”, em nuances rítmicas diferentes e num volume que ultrapassa os limites da janela, causa estranhamento e repulsa, talvez por fazer ressoar “a velha teia do parentesco”, da solidariedade, da comunhão e da implosão tribais (MCLUHAN, 1964, p. 297-301), capaz de trazer sensações auditivas e táteis ao mesmo tempo. A própria forma com que se organiza o ritual dos calundzeiros já remete a essa dimensão multissensorial da performance oralizada. A idolatria remete à presença material de objetos de adoração, que podem ser vistos e tocados enquanto venerados, apesar de silenciosos: “Têm boca, e não falam; têm olhos e não veem; têm ouvidos e não ouvem; pois não há alento de vida em sua boca”¹⁸. O apelo aos sentidos e a utilização de elementos materiais recriam ambientes de oralidade tanto nos calundus quanto nas práticas heterodoxas de feiticeiros, rezadeiras, benzedoras e adivinhos: panos, rosários, caixinhas, agulhas, velas, cascas de plantas e animais, ventosas, navalhas, toda a sorte de objetos era usada para trazer sorte, livrar o doente do mal que o paralisava ou reaver algo ou alguém perdido (MOTT, 1997, p. 194-196). De alguma maneira, essas práticas cotidianas da tradição oral assumem caráter midiático, ao estender os sentidos (MCLUHAN, 1964, p. 7) dos ídolos mudos e engessados; agora, além de tocados, eles também ouvem o apelo dos desesperados, materializam-se em artifícios de cura e tocam as almas em transe. Os próprios locais onde eram realizados os

18 Salmo 135:16,17, op.cit., p. 642.

trabalhos, em função da perseguição religiosa, reaproximam de certo modo o indivíduo historicamente desgarrado de sua comunidade de origem à condição tribal em que se formaram seus ancestrais. O politeísmo naturista dos cultos encontrava nas proximidades dos “cursos d’água e de florestas mais densas” o “habitat propício para o contato com os deuses d’África” (MOTT, 1997, p. 2006), configurando uma experiência multissensorial de interação com a natureza e de uma interatividade com os deuses, mediada pelos sacerdotes e objetos de adoração, cura e feitiço.

O calundu é uma espécie de mídia oral africana, porque produz, põe em circulação determinados valores e os armazena no ritual performático que, numa temporalidade cíclica, faz retornar representações de mundo, atualiza-as e as devolve ao imaginário. “Tradição, numa palavra, é a sensação do passado total como se fosse *agora*”, diz McLuhan (1964, p. 301). Ao atualizar a tradição dos povos africanos, o calundu assume, então, uma função narrativa, uma vez que organiza e dá sentido à existência; como ritual, tem princípio, meio e fim e, portanto, insere elementos de tradições orais de tribos diferentes, lhes confere uma certa unicidade e disso resulta um todo de significado. As práticas orais do canto e da dança, ligadas ao corpo e à voz, todas as vezes que encontram brechas no tempo e no espaço materializam as reminiscências ocultas, porém necessárias de uma vida comunitária longínqua e de seus valores, transformados em cacos de memória que encontram em novas performances mistas de heranças tribais o sentido para, se não aceitar, pelo menos entender o que se passava no dia-a-dia. Um tipo de entendimento que vem pela audição e pelo tato, faculdades inseparáveis na concepção de McLuhan (1964, p. 301; 303), e não apenas pela organização visual da experiência, despertada pela escrita e a impressão. Os rituais são atos de comunicação memoráveis, também, da condição de indivíduo dotado de representações de mundo que precisa a todo tempo ser resgatada, para não cair no esquecimento tão favorecido pelo “engenho deculturativo” imposto pela empresa colonizadora. Esses rituais de memória oral negra são, antes de tudo, “um esforço inaudito de autorreconstrução no fluxo do seu processo de desfazimento” para compor, em seguida, a nova civilização (RIBEIRO, D., 2006, p. 106). Mas, para além das performances baseadas no canto e na dança, outro rito imbuído de arquétipos orais refazia o imaginário e cotidianamente atualizava a memória.

Um escrivão de nome Manuel Dias, escondido na casa da amante, a escrava Ursula do Congo, tem que ouvir dela que a esposa que deixou em casa é “uma moça mimada, um espantalho vivo”. Ursula, cansada de ficar apenas na promessa e no desejo de tê-lo para si, tenta convencer o escrivão a juntar-se a ela em definitivo e argumenta que muito já ouviu de

“homens que abandonam a família para viver com uma negra”. A escrava ainda critica a rival por estar “sempre deitada na esteira com as negras, contando histórias para as crianças como se fosse uma moura-torta” (MIRANDA, 2006, p. 174-176) e não tivesse outra coisa a fazer. A contação de histórias eram os folguedos do cativo do lar; ao mesmo tempo em que entreteinha, instruía nos valores éticos e transmitia representações de mundo. É na privacidade das moradas citadinas e nas casas grandes que as guardiãs da memória oral também revivem e organizam tradições de seus povos desafricanizados, deseuropeizados e desindianizados. Nesses pequenos saraus domésticos, começava na oralidade a formação das gentes, independente daquilo em que iriam dar, se letrados, fidalgos, administradores coloniais, sinhazinhas, donzelas, mulheres do fogão ou do fogo do alcouce. Do espaço privado, levariam o hábito adiante a outros ambientes e situações: o intelectual, para o círculo de eruditos que se reunia periodicamente na quinta de algum deles, a falar burlesco das negras que pegavam, entre uma e outra disputa verbal sobre a última leitura; o fidalgo incorporaria ao aprendizado do jogo corporal e à teatralização da aparência certa habilidade de “tirar falsidia” (MATOS, 2004, p. 53), ou seja, de contar mentiras e engambelar a audiência seduzida pelas belas e elegantes palavras; um gaiato, que por ventura se transformasse num funcionário da Coroa, estaria bem servido e preparado para a fluência verbal dos relatos burocráticos; sinhazinhas e donzelas teriam menos dificuldade para entender o galanteio das cartinhas; as damas ganhariam um repertório variado para passar adiante à prole que certamente iria chegar com o tempo; e, por último, se a sorte lhe reservasse o prostíbulo como destino final, a mulher teria mais com que divertir os fregueses e amantes.

Por que, então, essa imagem depreciativa das intérpretes da tradição oral, ainda mais quando construída por alguém oriundo desse universo? Quando chamadas de mouras-tortas, a esposa do escrivão e as escravas contadoras de histórias são equiparadas a “entidades fantásticas”, “personagens malfazejas”, opostas à imagem idílica representada pela moura-encantada (FERREIRA, A., 1988, p. 444). A referência ao imaginário como lugar em que habitam as histórias se cruza com uma conotação depreciativa dessa prática cultural. O adjetivo torto, também empregado pelo poeta na descrição do povo da cidade da Bahia, como contrário de “entendido”, “sábio” e “douto”, sugere algo de sinuoso, torcido e oblíquo, para não dizer enganoso e errado, assim como a personagem da lenda portuguesa, a Moura Torta de pele escura que fingiu ser uma moça formosa e bonita para conquistar o príncipe. Toda essa fantasmagoria oralizada, transmitida de geração em geração, seria ela também uma antítese do verdadeiro entendimento a preencher o escaninho de dualidades barrocas, que iria

depois impregnar a visão que se tem da tradição oral? Ou, ainda, um tipo de distorção do conhecimento científico, cultivado na terra onde florescem “outras ciências”, opostas às da razão (MATOS, 2004, p. 50-51; 85)? Enquanto o Brasil nascia sob o patriarcado de uma classe erudita letrada, um povo era gestado na oralidade das histórias contadas por negras, brancas e mamelucas analfabetas. As mulheres, “melhores reperaturadoras na espécie”, seriam as principais responsáveis pelo trabalho de manter vivo o repertório; podem ser comparadas a verdadeiros arquivos mentais, uma capacidade memorável desenvolvida na prática constante de narrar aos filhos e netos, em que “se exercitam com vantagem” (CASCUDO, 2006, p. 177; 180). Nessa empreitada, ganham destaque as mães-pretas, mestras no que Câmara Cascudo denomina “ensino auditivo, pela orelha”:

No Brasil depressa a velha indígena foi substituída pela velha negra, talvez mais resignada a ver entregue ao seu cuidado a ninhada branca do colonizador. Fazia deitar as crianças, aproximando-as do sono com as estórias simples, transformadas pelo seu pavor, aumentadas na admiração dos heróis míticos da terra negra que não mais havia de ver. Dos elementos narrados pelas moças e mães brancas, as negras multiplicavam o material sonoro para a audição infantil. Humilde Sheerazada, conquistava, com a moeda maravilhosa, um canto na reminiscência de todos os brasileiros que ela criava. Raramente vozes europeias evocariam as estórias que os tios e as tias narravam nas aldeias portuguesas. Os ouvidos brasileiros habituaram-se às entonações doces das mães-pretas e sabiam que o mundo resplandecente só abriria suas portas de bronze ao imperativo daquela voz mansa, dizendo o *abre-te sésamo* irresistível: *era uma vez...* (2006, p. 165).

O mesmo procedimento de miscigenação que fez nascer a etnia brasileira deve ter-se estendido às histórias da tradição oral dos três elementos que a compõem. Câmara Cascudo chama de “teoria de vasos comunicantes” ao processo contínuo de troca de histórias populares de temas, mitos, motivos e soluções psicológicas universais, mas que diferem nos gêneros utilizados na contação e nos valores que lhe são atribuídos pelas diferentes civilizações ambientais. As histórias são coquetéis orais batidos pelo povo, acostumado a tal exercício, e servidos de uma geração a outra, num processo de amalgamento que se utiliza também da palavra escrita e é difícil de acompanhar, uma vez que “não é admissível na literatura oral um diagrama de percurso”. Numa tentativa simplista e incompleta de detectar alguns dos gêneros formadores, poderíamos dizer que, dos indígenas, herdávamos as lendas ligadas aos seres da floresta, os mitos sobre a origem do universo e o uso dos alimentos ofertados pela natureza; do elemento branco português, contos cristãos e pagãos europeus que circulavam tanto pela letra quanto pela voz, misturados a histórias religiosas e de encantamento; do africano, fábulas de animais, anedotas, provérbios e narrativas históricas dos povos e seus deuses e

heróis negros. Mas a herança maior talvez esteja não no conteúdo, mas na mensagem dos meios. Toda uma psiquê nacional estaria sendo formada mais no hábito de *ouvir ler* do que no percurso das letras pelos olhos, uma prática oralizada herdada do povo português que “lia rara e fortuitamente” e para quem “o livro não teve a repercussão poderosa prevista”. Aprenderíamos do negro, artista da conversação, o interesse focado na ação como o centro da narrativa, no gesto performático de um corpo que, ao contar uma história, incorpora a personagem, suscita a participação da audiência e chama à interação pelo canto e a dança. Em todos os gêneros e formatos, estaríamos treinando nossa memória oralizada, inscrita antes nas “circunvoluções cerebrais” do que no papel (CASCUDO, 2006, p. 157; 164; 175-179; 184; 197). Nossas histórias, que recebemos principalmente pelo sentido da audição, têm mais a nos dizer de nós mesmos do que poderíamos imaginar:

Falares, Exemplos, Rumores, Novelas, as estórias continuam, atuais e vivas, envolvendo auditórios nas recordações de um passado de assombro e de sugestão irresistível. É um documento mais expressivo que o utensílio da choça, arma, cerâmica, residência. Denuncia, no simples enunciado, todo um depoimento moral e fiel da civilização real e própria, pormenorizando a mentalidade do grupo, da família ou da sociedade, organização, sistema de castigar e premiar, combater e manter-se, a situação dos elementos componentes em face do amor ou da fome, direito do rei, do pai, do chefe, do estrangeiro, do soldado, do trabalhador. Diz-se, em tintas claras, indeléveis como num desenho rupestre, como sinceramente se realiza a caça, a pesca, o trabalho no campo, gado ou plantio, a impressão coletiva sobre os dados imediatos da moral religiosa comparados com a lógica utilitária da narrativa. A predileção do vencedor e seus métodos de vida e sucesso, gritam a inteligência, coração e alma do ambiente. Pelo conto popular é que vemos nascer e imobilizar-se no mito o herói da facção, partido, sib, formando uma ideia geral de Pátria, Odisseus, Oedipus, Sigurd, Jasão, Wainamoinen, Pururavas (CASCUDO, 2006, p. 205).

E o poeta, que também entrou na história, embora veja a paisagem a sua volta enquadrada pelas janelas do letramento e da empresa colonizadora, é capaz de reconhecer que ele próprio é também produto de configurações híbridas, retiradas de um universo rico em mentalidades, atitudes e posicionamentos diante da vida e das coisas. “Do que sou eu, porque em mim recopilados, e unidos estão juntos, quantos têm mundos, e reinos distintos” (MATOS, 2004, p. 135). A vida de Gregório de Matos como narrativa é a expressão da cidade da Bahia e dos engenhos do Recôncavo, da capela do colégio jesuítico e do prostíbulo de Anica de Melo, dos sermões de Vieira e dos livros obscenos, de Coimbra e da aldeia silvícola, da casa grande e da senzala. É a própria síntese do brasileiro que nascia: não era mais europeu nem africano nem indígena e, por isso, só pode existir como “recopilado”,

extraído de etnias e valores narrados de realidades aparentemente díspares, mas possíveis de serem abreviadas, compendiadas e coligidas; um processo original e engenhoso, que conseguiu gerar, entre outras miscigenações, uma composição não linear de falas, gestos, sons e letras. Essa circularidade de lugares, etnias, culturas e mentalidades enchia os ambientes, refletia-se na pessoa de Gregório de Matos e lhe atormentava o espírito. O poeta tinha consciência de que, no fundo, seu universo era barroco, porém menos pela antítese do que pela convivência de dualidades.

A circularidade do oral e do escrito, na cidade da Bahia do Seiscentos onde mais se ouvia e falava do que se lia e escrevia, desembocava na própria função da literatura. “Faço versos para os que não sabem ler... São todos inconvenientes para impressão. Servem mais para a boca do povo do que para os olhos dirigentes dos eruditos. Não compete publicá-los” (MIRANDA, 2006, p. 186-188), diz Matos ao amigo Samuel da Fonseca, depois que este lhe oferece para reunir os poemas em um livro e imprimir-los, na oficina de Amsterdã. A recusa do poeta se justifica não só pelo público a que destina a maior parte dos poemas, como também pelo fato de não ter “sequer um escrito guardado. Os que se têm por aqui me são totalmente alheios e supostos, na substância cheios de infinitos erros, trocados, diminuídos ou acrescentados, corruptíssimos, como diria o padre Vieira”. O autor não tinha controle sobre a circulação e o registro escrito dos poemas, também porque eram produzidos muitas vezes pelo improvisado oral, quando as pessoas vinham solicitar-lhe que satirizasse um acontecimento ou episódio da vida da Colônia. Uma vez pronunciadas, pela voz do poeta ou pela escrita de sua pena, as sátiras ganhavam as ruas, percorriam os ouvidos e eram repassadas de boca em boca. Os que conseguiam gravar na memória os versos de Matos sabiam-nos de cor e assim o transmitiam. Outros, que tinham acesso a alguma produção escrita, tratavam de fazer cópias manuscritas de outras cópias, num artifício de memória como que para resgatar verdadeiras crônicas da sociedade da época e dos mundos da política, da economia e da exploração coloniais. O modo como circulavam os poemas indica, mais uma vez, a influência recíproca dos regimes orais e escritos:

São lidos às amantes nos leitos para que se entreguem ao amor com mais lascívia. São lidos nas tabernas, nas casas de alcouce e nos lugares mal frequentados; fazem as gentes rir. São lidos no colégio dos padres, na casa de livraria, nas reuniões. Andam de mão em mão, de boca em boca, de ouvido em ouvido. Decoram, repetem, modificam, copiam em cadernos. Diverte-se o povaréu zombando dos padres, dos juízes, dos fidalgos, da governança, dos capitulares, dos missionários, das mulheres, dos ladrões... (MIRANDA, 2006, p. 276).

Uma produção literária que passa a existir em função de uma oralidade latente, como exemplo de que o povo é que impunha os usos que se dava à palavra escrita. “O povo gosta. O povo escuta”, diz o filho do impressor ao poeta, um tanto descrente de sua importância. Ana Miranda conta no romance que, após a morte de Gregório de Matos, “suas poesias foram registradas pelo povo num livro, a pedido do governador João de Lencastre”. É impressionante como se dá esse registro, numa cerimônia reveladora dos atos de memória: “O livro ficava aberto numa sala do palácio e havia, às vezes, filas de pessoas com sátiras e poemas líricos nas mãos, ou de cor, para serem transcritos” (2006, p. 295). A audiência poderia, ainda, determinar a maneira com que o poeta dava forma ao mundo da experiência cotidiana. “Vê que belas negras, Gonçalo!”, exclama ele. “Satiriza, poeta”, ordena-lhe o amigo, no meio de algumas pessoas que “vieram saudá-lo tirando o chapéu, pedindo sátiras”, enquanto ele se sentava num degrau para observar as negras que reboavam sob o luar que encobria a zona portuária (MIRANDA, 2006, p. 102). A sátira, como composição também de fundo oral, que brota no meio de uma conversa ou de um episódio, feita de improviso na rua, já antecipa uma tipologia literária mais tarde recorrente nas terras brasileiras, herdada de um passado medieval e ressuscitada pelos repentistas e trovadores. Seria a coletânea de sátiras da capital do Seiscentos um protótipo do cancionero dos cordelistas do mesmo Nordeste, um ambiente sociocultural que pouco se modificou na sua estrutura agrária, desigual e exploradora?

Tal qual seus sucessores literários oralizados, Gregório de Matos também trazia dentro de si o mundo das cantigas, ritmos e do movimento corporal que o som proporciona, ainda que a música tivesse adquirido para ele um artifício poético de segunda grandeza: “Seus ouvidos eram somente razoáveis, para tornar-se algo que gostaria muito de ser: músico. Seu irmão Euzébio sempre fora melhor na viola e na composição. Gregório de Matos compunha canções por divertimento” (MIRANDA, 2006, p. 186). Embora, nesse trecho, a função oral tenha sido diminuída na tessitura dos versos satíricos, é possível encontrar no romance evidências de que a configuração narrativa de Matos, nosso Homero seiscentista, estava permeada pela música. Junto com o culteranismo barroco, afetação estilística herdada de Gongora y Argote, convivía certa inspiração bacante, proveniente de uma “musa praguejadora”, fonte de outro falar que não é o dos eruditos e que, por isso, se torna inteligível a todos, “ladinos e boçais” e é capaz de “abrir a testa” do povo da Bahia (MATOS, 2004, p. 76). O poeta é um contador e, ao mesmo tempo, um cantador. “Em sua viola de cabaça não parava de tanger músicas tristes”, como escravo banzeiro que, com seu canto e o mesmo

instrumento do trovador branco, lamenta o destino previsível: “Banguê, que será de ti”, no anoitecer da praia, olhando os restos de brasa de uma fogueira que queimara ao som de vozes, tambores e danças. Interessante é perceber que a música chega de vez na vida do poeta quando ele abandona a pose erudita, passa a “repelir o falar agongorado e os cultos modos, usando o falar estarrecedor das chularias, sem nenhum freio na língua”. Seriam o letramento e a erudição uma espécie de freio, de amarra, que retêm, isolam e reprimem os sentidos em favor de um individualismo distante da interação cotidiana e do mundo que é ao mesmo tempo auditivo e tátil? O poeta ganha mais aceitação junto ao povo comum quando se despoja do intelectualismo dos eruditos, tange a viola e transforma-se em trovador: “Sabes o que as pessoas gostam mais em teus escritos?”, pergunta-lhe um amigo em tom de assertiva. “É que não evitas as lubricidades. Como os trovadores”. Gregório de Matos confirma: “Quem as evita?” (MIRANDA, 2006, p. 274-279). A sensualidade dos temas dialoga, portanto, com a forma ritmada que imprime à produção literária. Ele ainda admite, mesmo a contragosto, que versar sobre o povo e para o povo é deparar-se com os ritmos e sons dessa gente: “a Musa topa em apa, epa, ipa, opa, upa” (MATOS, 2004, p. 56).

Numa outra alusão à divindade inspiradora, o poeta demonstra entender de que maneira os escritos retornam ao mundo de onde saíram, circulam entre o povo e são apreendidos. O autor identifica uma audiência que talvez não seja o público que esperava ter - um populacho ignorante e incapaz, ele próprio, de produzir literatura, mas que consegue, mesmo assim, usufruir da palavra proferida:

Quando o tonto da Bahia
que murmura do meu verso
sendo ele tão perverso
que a saber fazer, faria;
e quando a minha Talia
lhe chega às mãos, aos ouvidos,
fez na cidade alaridos,
e vai gostá-la aos contornos
- mil cornos (MATOS, 2004, p. 92).

O murmúrio indica que algum som ou ruído é emitido em cima da composição escrita, um tipo de dissonância entre o que se pretendeu no momento da configuração narrativa e o tempo do encontro entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte-leitor; o verso que chega às mãos e aos ouvidos e produz alaridos destoa de uma suposta prática letrada de recepção silenciosa e comedida; a apropriação dos versos “aos contornos” mostra que a audiência oralizada se aproveita de partes do texto, daquilo que é possível entender ou, mais ainda, do

que se gosta e se deseja. *Contorno* quer dizer tanto *perímetro* quanto *perfil* ou *desvio*, *volta*. Isso significa que a audiência faz desviar o sentido da narrativa como lhe aprouver e dá à palavra escrita e ouvida outra acepção e dimensão. É quando a Musa, em vez de aprender a escrever, como ocorreu na Grécia platônica (HAVELOCK, 1986), reapropria-se das qualidades rítmicas da palavra para circular e movimentar mentes e corpos. O poeta, ainda empedrado no “entendimento” racional do mundo, discorda dessa prática adversa, que associa à “ignorância” da “terra sem-razões”: “Néscio: se disso entendes nada, ou pouco, como mofas com riso, e algazarras Musas, que estimo ter, quando as invoco?” (MATOS, 2004, p. 113). Em tudo isso, porém, o indivíduo que é sujeito da história mostra que a narrativa que dele se aproxima só vai significar o mundo quando submetida às práticas que ele determinar como válidas e desejadas, ainda que a função autor o designe como responsável por reverter “o verdadeiro entendimento”. O satirista, que tem dentro e fora em si um mundo barroco de concordâncias e discordâncias, não consegue escapar à abertura e à instabilidade do percurso narrativo, ainda que o texto lhe saia “fechado” numa lógica própria ao ato de configuração. “Ser poeta é uma maldição da nossa língua”, diz Gregório de Matos com certo inconformismo quanto ao destino de sua produção literária. “Fábula dos rapazes, e bandarras, contos do lar, cantigas das guitarras” (MIRANDA, 2006, p. 33). Por isso, afastado da metrópole, ele se sentia um idiota na condição de poeta não-brichote, brasileiro (MATOS, 2004, p. 49; MIRANDA, 2006, p. 94), cativo de regimes oralizados de processamento das textualidades e compelido ao uso de um linguajar e temas burlescos, como aqueles ligados ao corpo, ao grotesco e às paixões mundanas, para ser amado e entendido, mas que só lhe fazia aumentar a popularidade e a aceitação pelas gentes de um lugar esquecido de Deus e do verbo divino das letras.

1.4. Literatura e história nas representações de um país da fala e do gesto

Custava a Gregório de Matos saber que a mulher que amava, a criada Maria Berco da família Vieira Ravasco, poderia estar experimentando o inferno na enxovia do governador-geral, o Braço de Prata. Ela havia sido incumbida de dar fim à mão decepada de uma das vítimas dos insurgentes contra a administração da cidade da Bahia, uma missão arriscada que lhe confiara o patrão. Disposto a livrá-la de castigos imerecidos, Matos vai até Bernardina, patroa da encarcerada, pedir que lhe arrume seiscentos mil réis para pagar a fiança exigida. A filha de Bernardo Ravasco, desprovida de meios para conseguir a quantia exorbitante, sugere

que o poeta peça o dinheiro ao rabino dom Samuel, de quem se obteria empréstimo a juros mais baixos. Matos não apenas consegue o dinheiro, como também a possibilidade de o bom judeu, piedoso “como se fosse cristão”, abrigar a mulher recém libertada em seu engenho no Recôncavo, aonde o poeta mais tarde se dirige, ansioso por rever aquela que, até então, não conseguira ter nos braços e na cama.

O episódio romanceado está repleto de diálogos reveladores acerca da sociedade, da política e da economia coloniais da segunda metade do século XVII, chegando mesmo a detalhes tais como a descrição de um esquema de agiotagem comum na capital, dos impostos pagos pelos judeus na empresa mercantilista portuguesa, do funcionamento dos engenhos, além de especificidades do plantio da cana, dados sobre o processamento do açúcar e a rotina nas senzalas. Na conversa com Gregório de Matos, Bernardina Ravasco fornece dados históricos sobre o arrefecimento da perseguição inquisitorial aos judeus da *terra brasilis*, baseada no que lhe contou o pai, numa situação de conhecimento e significação de mundo em que se aprende pelo ouvir. Num exercício de memória, tentando trazer à lembrança as informações transmitidas oralmente, chega a confundir datas, mas consegue reproduzir, talvez por mecanismos mnemônicos subentendidos, uma palavra de ordem da Inquisição: “Desde Isaac de Castro, em 1646, ou 1647, como disse meu pai, não se leva ao santo braseiro um judeu brasileiro. Conforme dizem os ‘piedosos’ juizes inquisidores, ‘piedosamente queimado para salvação de sua alma’” (MIRANDA, 2006, p. 246).

Literatura e história se fundem na perspectiva de reconstrução de um tempo, um lugar, um *modus vivendi*, um contexto econômico e cultural, bem como de práticas sociais e representações. Mas a vida, a obra e o que se escreveu sobre Gregório de Matos, inseridos na dialética que envolve a arte e a sociedade (CANDIDO, 2000, p. 22), podem ser também incidentes de outra intriga, de uma configuração narrativa que leve em conta a questão midiática dos regimes de processamento da informação e que, na Bahia do Seiscentos, torna-se uma síntese da fundação do que se poderia chamar um país oralizado por excelência. Assim, por um lado, a posição social e as funções de escritor, funcionário da administração colonial e boêmio que ocupa Gregório de Matos são aspectos da sociedade da Bahia do século XVII, definida pela estrutura de exploração baseada tanto na divisão quanto no amalgamento de classes, etnias, línguas e culturas, o que depois vai resultar num contexto civilizatório dos trópicos, com suas especificidades, entre elas a configuração de uma experiência oralizada preponderante e permanente no cotidiano da maioria da população. Por outro lado, a arte poética do Boca do Inferno, quando retorna ao mundo de onde saiu para configurar-se em

obra de síntese de um tempo, um lugar e suas gentes, é capaz de tecer outras intrigas, entre elas a que instiga uma mídia oral que dá conta de passar adiante as representações e valores do poeta, nos versos decorados e repetidos nas ruas, praças, escolas, prédios públicos, engenhos e bordéis, e a que tenta reproduzir suas palavras ao transcrevê-las conforme lhe permite a memória, para um dia servir como entendimento do mundo e originar mais histórias. A vida e a obra de Gregório de Matos respondem, pois, a uma necessidade coletiva de narrativas, manifestada pela sociedade, de poemas carregados de índices de oralidade na forma e no conteúdo, nas rimas, nos ecos, na escolha das palavras, no torvelinho de temas ligados ao corpo, aos sentidos, às sensações visuais, auditivas, olfativas e táteis, às paixões humanas, a tudo o que aquele mundo e sua gente provocavam no poeta.

Se Gregório de Matos também precisa ser notado como pertencente a um grupo de intelectuais letrados, herdeiros tanto de uma tradição artística e literária quanto de um estilo de colonização barrocos, o escritor se destaca de seus pares talvez por não conseguir ficar refratário à oralidade do povo comum e sua lógica de organização da vida, do pensamento, do sentido e da estética: um universo que lhe permeou a existência e se vê refletido, entre outras coisas, na necessidade ou desejo do poeta em abandonar, num determinado momento, o falar agongorado e as culteranias barrocas (MATOS, 2004, p.76; MIRANDA, 2006, p. 275). Deste modo, aproxima-se das tantas gentes que ele mesmo cantou e satirizou nos versos. Não é um anônimo nem se dissolve na vida artística brasileira de sua época, também porque a cidade da Bahia, no Seiscentos, é um microcosmo de pouquíssimos intelectuais, apesar de sua importância política e econômica como capital da Colônia. Ali, o papel e a tinta são abundantes apenas na burocracia, porém esparsos nas letras, e o letrado é um elemento exótico que chama a atenção pela excentricidade (MIRANDA, 2006, p. 270), o que sem dúvida já facilitava a diferenciação e a identificação. A produção de arte – e também de literatura – na sociedade colonial dependia da sensibilidade e da habilidade expressiva dessas espécies raras que conheciam a palavra escrita e a impressão e não eram sugadas quase todo o tempo pelas exigências do trabalho que movia a máquina de exploração. Entretanto, não se deve correr o risco de restringir a produção literária ao letramento, por mais que a associação se torne inevitável num primeiro instante, uma vez que intérpretes artísticos do povo, guardiões da memória coletiva oral, também vêm se constituindo, desde os tempos mais antigos, como expressão recorrente da sociedade humana. No caso brasileiro, a presença de poetas e trovadores, repentistas e cordelistas, herdeiros de alguma maneira de Gregório de Matos, vai nos incomodar com algumas questões que ultrapassam os espaços em branco

deixados pelas sátiras e pelo romance: Até que ponto a produção literária do Seiscentos dependeu da posição social e do papel dos intelectuais letrados? Os “néscios” que zombavam da Musa inspiradora do poeta, com risos e algazarras “pela praça escritos” (MATOS, 2004, p. 113; 136), não estariam eles próprios produzindo, à sua maneira, uma literatura oralizada, ressonância amiúde dos versos escritos e ditos do artista erudito? Esse eco da palavra escrita certamente tem forma e conteúdo, embora difíceis de identificar nos rastros deixados pela literatura. De certo modo, as produções “marginais” têm uma forma. Os fidalgos pseudoletrados, por exemplo, se dedicam a jogos, canto, dança e contação de histórias. Para Matos, versar sobre o povo é topar com os ritmos do povo – e o ritmo nada mais é do que uma forma de organização da intriga da vida e da arte, do texto, da voz e do corpo como textos. Outro índice dessa possível forma popular oralizada de sintetizar a existência em narrativa é a prepotência que o poeta manifesta quando acha que só ele tem jeito para versar; se os homens e mulheres comuns não o têm, é porque talvez existam outros jeitos que não são reconhecidos pelo escritor como legítimos. A grande questão que parece nos envolver talvez resida na constatação de que a escrita, no Brasil, não é e nem pode ser ferramenta indispensável para que o indivíduo tenha a iniciativa de composição narrativa e assuma uma posição social. Em Gregório de Matos, a diferenciação da função do artista pode ter ocorrido graças ao domínio da escrita e da impressão como tecnologias, mas, em outros círculos, épocas e lugares, na história cultural brasileira, certamente não se calca apenas no letramento.

Entretanto, observa-se que desde os primeiros momentos de nossa literatura, a projeção – que também é uma espécie de separação e distanciamento gerados pela escrita e a impressão – cria uma espécie de aura em torno do artista da palavra que lhe confere um lugar de fala privilegiado no olimpo das Letras, imaginariamente apartado da ágora do povo comum. Isso se reflete, mais tarde, no academicismo como expressão de uma mentalidade letrada exógena e exclusivista. Mas, não pode a diferenciação do autor estar presa ao domínio da palavra escrita, do contrário estaríamos excluindo a função de qualquer artista nas comunidades orais e oralizadas. O que se percebe é que, nas sociedades em que a escrita e a impressão são propulsoras da organização social, fato comum na maioria das associações humanas do planeta, essas tecnologias acabaram se tornando paradigmas de diferenciação nos campos político, econômico, artístico, literário etc. Assim, perceber e reconhecer a identidade e posição do artista na sociedade são práticas que, de certa forma, carregam representações da função poética ligadas aos regimes de processamento da informação. Os chamados *sistemas*

ou *técnicas de comunicação* de que fala Antonio Candido se incluem, desta maneira, na lista dos fatores socioculturais que influem sobre a obra literária (CANDIDO, 2000, p. 27-29).

O autor conta que, nas sociedades primitivas, os guardiões da memória – bardos, arautos, intérpretes das tradições tribais – possuíam uma espécie de “brasão oral”, um distintivo de indivíduos também separados dos outros membros do grupo pela habilidade em compor cantigas e narrativas do tempo e do lugar em que estavam engajados. Um tipo de separação, entretanto, que não denotava de modo algum o isolamento do artista do restante da comunidade, uma vez que a arte oral exige a presença física de falante e ouvinte para concretizar-se e produzir significações, na lógica da ação e reação e do tempo presente. Gregório de Matos é, também nesse sentido, uma figura instigante. Poeta de uma modernidade historicamente configurada na escrita e na tecnologia de Gutenberg - ainda que a prensa de tipos móveis estivesse banida da *terra brasilis* e os impressos eram obrigados, à moda épica grega, a enfrentar a fúria dos mares para chegar ao *culis mundi* – Matos, dialética e circularmente, vai ter que oscilar entre os usos da palavra tecnologizada de seu tempo e a condição de poeta da boca e do ouvido. Quando o rabino e impressor Samuel da Fonseca se oferece para publicar os escritos do satirista e Matos recusa o préstimo, ao fazê-lo se desvincula da prática comum aos “grupos geralmente determinados pela técnica”¹⁹ de seu tempo (CANDIDO, 2002, p. 26) e defende uma função da literatura que não é letrada. Portanto, desliga-se de certa maneira da tecnologia da impressão e suas práticas de produção, armazenamento e circulação, além, é claro, desse tipo de materialidade dos escritos, que também é uma “fórmula” ou “modo de fazer”. Assimilado à classe dirigente letrada da Colônia, banhada por um mar de papéis, éditos, decretos, ordenanças, leis e outras burocracias, além de fruto da mídia jesuítica contrarreformista dos colégios, suas bibliotecas de adestramento e do monopólio do saber mais alto de Coimbra, Gregório de Matos é ainda perpassado por outras mídias mais sutis, porém não menos poderosas: a contação de histórias da gente mecânica que transpôs o mar salgado português e da escravaria dos lados do Bojador, o calundu desse povo de cor e cultura exóticas e os mitos de quem aqui já se encontrava antes da chegada de outras ferramentas humanas. Matos está próximo de tudo isso, flana nas ruas, ladeiras e praças da cidade como integrante de um mundo novo, estranho e ao mesmo tempo atraente, e faz da poesia de sua vida e obra um ponto de contato com o

19 Entendemos que a palavra técnica, empregada por Antonio Candido, pode ter o sentido ampliado para designar não apenas “fórmulas” ou “modos de fazer” no sentido de construção poética, como também a ingerência de tecnologias da comunicação nos processos de configuração narrativa, o que, sem dúvida, influencia gêneros, estilos e maneiras de compor as textualidades.

outro provocante, assustador e sedutor. Gongora y Argote se mistura a trovadores do povo, entidades negras e pajés da floresta, caminha pela cidade e também observa o mundo da janela. É, ao mesmo tempo, criador dotado de uma imaginação produtora capaz de tecer intrigas carregadas de valores resultantes do sistema de exploração mercantilista e criatura de expectativas sociais vinculadas à oralidade de uma audiência ávida por narrativas. Por fim, Gregório de Matos parece cumprir por antecipação uma previsão feita séculos depois acerca da criação literária: “Mesmo quando pensamos ser nós mesmos, somos público” (CANDIDO, 2002, p. 32).

Ainda que consideremos, tal qual o faz o senso comum, a existência individual capaz de ser “concebida como uma história e a narrativa dessa história” (BOURDIEU, 1994), é possível compreender a partir daí que a coerência de toda narrativa como obra de síntese que é, no entender de Paul Ricoeur (1983), não pode pretender ser um relato fiel e verídico da experiência humana na Terra. E se uma obra de arte – no caso o conjunto de poemas que servem de apoio à significação da experiência do escritor – é capaz de, além de revelar o papel da imaginação produtora do artista, descortinar também alguns dados da personalidade do escritor e seu meio, esta obra é da mesma maneira uma construção narrativa e, portanto, objeto de escolha, seleção e criação. Logo, discutir se um romance como *Boca do Inferno* pode ser configurado a partir dos poemas de Gregório de Matos, dentre outras fontes e documentos, ou se corresponde à vivência comprovada do biografado, ao misturar literatura e história, faz menos sentido do que o entendimento da narrativa como interpretação e representação de mundo e não reprodução da realidade empírica que cerca um autor e sua obra.

Nem a vida de Gregório de Matos, nem sua produção literária, e muito menos um romance sobre ele escrito séculos depois podem ser considerados provas incontestáveis de episódios da existência desse sujeito histórico, da sociedade em que viveu, dos modos de ser, ganhar a vida e se comunicar, das práticas sociais dos que junto dele narraram o mundo com suas vidas, ações e valores.

Narrar o que já é narrado e dado a narrar – eis o mistério que ronda a literatura, a história e qualquer campo que procura dar sentido à existência. O mundo passível e possível de ser transformado em texto e já apresentado como narrativa, de que tanto Gregório de Matos quanto Ana Miranda retiraram incidentes para configurar outras intrigas, é ele mesmo não linear, incoerente, caótico, sem caminhos definidos, mas apresenta traços e marcas que certamente podem se combinar numa perspectiva original da existência, atrevida ao propor

uma unidade e uma totalidade de sentido para alguma coisa. Essa audácia cerca a todos quantos se propõem à função de “profissionais da interpretação” que, “em função de uma intenção global, selecionam certos eventos significativos ao estabelecer entre eles conexões próprias para justificar sua existência e lhes dar coerência” (BOURDIEU, 1994).

O mundo social, como explica o sociólogo, é rico em “instituições de totalização e unificação do eu”, sujeito e objeto de narrativas biográficas ou autobiográficas. Assim, dotado de um nome e uma identidade próprios, Gregório de Matos, como uma abstração de personagem, circula de um campo a outro, da política colonial à literatura, e sua experiência, por si só contraditória como qualquer outra mesmo que não atravessada por um barroco civilizatório ou literário, é ironicamente dotada de unicidade e sentido totalizante, num romance e num trabalho acadêmico, em tempos, espaços e lugares de fala diversos e contrastantes. Entretanto, até a ficção é capaz de deixar rastros e suscitar representações dos campos que definem o sujeito histórico que neles circula e sua trajetória no mundo, além das relações de força, hierarquias e valores desses lugares de embate. Devidamente inserido e compreendido nas contradições próprias de um sistema de exploração colonial, da matriz contrarreformista inaciana, do abismo que separa a senzala da casa grande e da natureza simbiótica do aborígine face à desagregação cultural imposta pelo colonizador clérigo e laico, da arte oralizada produzida nas praças aos círculos de discussão erudita, transmutando-se de um campo a outro e sujeito às transformações desses lugares, Gregório de Matos deixa de ser uma abstração.

Sobre o esmalte vermelho do estandarte, que revela tanto um temperamento sanguíneo quanto um mundo de paixões e violência e dá o pano de fundo para a insígnia, flutuam mulheres brancas vestidas como que para receber clientes numa festinha particular de alcouce, negras de lábios carnudos, músculos exuberantes e olhares altivos e índias pintadas de urucum com as vergonhas de fora. A faixa horizontal acima desse vasto campo é adornada por desenhos de máquinas de moer cana que se alternam com impressoras de tipo móvel. Acima, em forma de coroa, estão dispostas pequenas folhas de pau-brasil intercaladas de penas de escrever. A geometria tradicional foi alterada para conceber a forma de um pergaminho que se abre e revela um pedaço do mundo ilustrado nas figuras. O pavilhão pode ser visto por todos os lugares, públicos e privados: nas salas dos prédios da administração do governo-geral, nos barracões do cais do porto, nas cabines de comando das naus lusitanas, nas salas de leitura dos engenhos, nas senzalas, na biblioteca inaciana e, pasmem, na entrada dos bordéis.

Uma proposta de brasão para o Boca do Inferno.

CAPÍTULO II

Era no tempo do rei: mídia e oralidade no Brasil de Dom João

Carlota Joaquina talvez não soubesse que a *terra de desterrados* para onde tinha obrigado Dom João a extraditar a amante, fosse um dia abrigá-la, embora contra a vontade da princesa. Na tarde do dia sete de março de 1808, aquela que sonhava ser regente de toda a América espanhola - e quiçá ascender ao trono um dia ocupado por Isabel de Castela - adentra a Baía de Guanabara, junto com o marido, a sogra louca, os filhos ainda pequenos e uma comitiva do tamanho do grupo de adeptos de um esporte estranho, que seria incorporado bem mais tarde às particularidades da Nação e viraria doença da cabeça do povo do lugar, assim como os piolhos que insistiam em esmagar o que restara de Suas Altezas reais, resquício maldito da longa e penosa travessia do lendário Atlântico.

Na cabeça, os piolhos. Na bagagem, não a de Carlota, mas a do marido, além do susto duradouro de quem teve que fugir de casa e das lágrimas cujo sal também compõe a imensidão do mar português, estão projetos para uma nação que se fazia aos trancos e barrancos, mas que ainda não conhecera as glórias da Corte. As circunstâncias históricas haviam desencadeado um processo desconhecido no Novo Mundo: a inversão geográfica da relação entre metrópole e colônia. O Rio de Janeiro, até então uma cidadezinha onde todos se conheciam e se chamavam por compadre, recebe, de um dia para o outro, quase 20 mil portugueses que para ali “desembestaram” (RIBEIRO, D., 2006, p. 142), e torna-se a capital do Reino. Para fazer jus à nova condição, ganha, entre outras coisas, um banco, um jardim botânico, uma biblioteca e a possibilidade de ali se imprimirem livros e jornais. Dois séculos depois de ser tingida de sangue azul, a sensação que se tem das falas dos cronistas do futuro é que “a verdadeira fundação do Brasil”, no início do Oitocentos, pôs fim ao sistema colonial, fez brotar o germe da modernidade, do desenvolvimento e da evolução de uma condição paleolítica e atrasada para um salto de prosperidade social, econômica, técnica e cultural-letrada:

A vinda da família real deslocou definitivamente o eixo da vida administrativa da Colônia para o Rio de Janeiro, mudando também a fisionomia da cidade. Entre outros aspectos, esboçou-se aí uma vida cultural, com o acesso aos livros e a existência de uma relativa circulação de idéias. Em setembro de 1808 veio a público o primeiro jornal editado da Colônia; abriram-se também teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas para atender aos requisitos da Corte e de uma população urbana em rápida expansão (FAUSTO, 2002, p. 69).

A mesma euforia que tomou conta daquela cidade, na primeira vez que viu o rei em carne e osso, atravessou o tempo, permeou o imaginário letrado dos historiadores e 200 anos depois comemora o início do que se entende por uma nova era. Vendedores de palavra impressa, imagens e sons de alta definição, em quiosques espalhados por ruas e logradouros antes inexistentes, ostentam uma série infindável de publicações dedicadas à vinda de nosso Rei Sol. O ano de 1808 parece ter-se firmado como o divisor de águas entre passado, presente e futuro, bem ao gosto dos apressados cronistas, para quem interessa mais a ruptura do que a duração: “Coube a D. João e seu ministério criar uma nação a partir do nada”²⁰; “uma colônia atrasada e ignorante ficou pronta para se tornar uma nação soberana” e as bem-feitorias trazidas ao Rio de Janeiro por el-rei “transformam-na rapidamente numa capital bem mais digna de seu império”²¹.



Figura 7: A Corte chega ao Rio: vocação de metrópole

Mas, no porto da cidadezinha da época, à espera do regente, sua família e comitiva, havia um povo curioso e sedento de novidades, que teria a entrada impedida ao horto, ao banco, à biblioteca e à sala de impressão. O horto por muitos anos permaneceria fechado à visitação pública, o banco não abriria as portas aos menos afortunados, a biblioteca os barraria naturalmente pela falta de conhecimento das letras e a oficina impressora real, por essa mesma razão, não lhes supriria a carência de notícias.

Mas havia o desejo de comunicar. Para além de um letramento materializado em instituições e na burocracia administrativa, a cidade borbilhava na cultura “de baixo”, aquela “produzida pelas classes populares” e não imposta a elas, que até hoje é “predominantemente oral” (GINSBURG, 1987, p. 17). E a literatura, ainda que memória espacializada na escrita e na impressão, nos ajuda a conversar com esse povo, quando, do outro lado da investigação,

²⁰ GOMES, Laurentino. O rei do Rio. *National Geographic Brasil*, São Paulo, jan. 2008, n. 94, p. 28-29.

²¹ REVISTA AVENTURAS NA HISTÓRIA. São Paulo: Editora Abril, 2008, Edição de colecionador, p. 3; 46.

muitos historiadores ainda se veem impossibilitados de fazê-lo, ao considerar o ofício que abraçaram uma tarefa que somente pode ser executada e legitimada por alguns documentos escritos carregados de uma pretensa cientificidade. Somente a ficção, esse trabalho de memória que é fruto da imaginação produtora, ultrapassa a compreensão do texto como *reprodução* da realidade e, portanto, é capaz de resgatar o mundo como *representação*, pois é assim que se nos tem apresentado.

Só nos resta a narrativa.

2.1. A arte da palavra e a reconstrução de um mundo a desvendar

O grande acontecimento, que teve como cenário as montanhas e as matas quase virgens, refletidas no espelho d'água que então era a Baía de Guanabara, foi assistido por uma multidão, disposta a colher o máximo de informação possível para, em seguida, produzir histórias sobre o evento excepcional que se desenrolava aos olhos e ouvidos atentos. A “escumalha”, como dizia um pirata inglês desdenhoso da terra que o acolhera, estava presente: a pequena burguesia, a “gente do ofício”, a “gente mecânica”, uma reunião de comerciantes, estivadores, algibebeiros, meirinhos, quitandeiros, ciganos, mendigos, maltrapilhos, crianças e também escravos; estes, os responsáveis, dentre outras coisas, por fazer a nova metrópole já nascer negra. É esse povo comum que mais nos interessa, por sua capacidade, habilidade e desejo de tecer intrigas do cotidiano rico em aventuras e peripécias. Os intelectuais eram pouquíssimos, se considerados no montante da população e, desde os primeiros tempos do Brasil, ainda compunham um grupo exógeno e exótico, formado nas letras jesuíticas e graduado na Coimbra igualmente distante e apartada do ambiente tropical. Assim, faz-se necessário outro tipo de crônica da cidade, seus habitantes e do modo como processavam a informação. Era muito pouco provável que o *Correio Braziliense*, de Hipólito da Costa, e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o diário oficial da Corte, encontrassem ressonância no meio dessa gente, mais preocupada com o que tinha para falar e dizer, numa época em que a comunicação se dava pela boca e pelo ouvido, presos ao corpo, e a escrita, embora presente na organização da sociedade, ditando as leis, proclamando decretos e sinalizando a vida, perpassasse de alguma maneira as práticas sociais.

Dois romances da literatura brasileira são exemplares para se mapear uma sociedade da informação e uma cultura midiática que nascem na oralidade e dela se nutrem até os nossos dias. São as *Memórias de um Sargento de Milícias*, narradas por Manuel Antonio de

Almeida²², que dão o pontapé inicial para desvendarmos a constituição de uma mídia oralizada com todas as suas regras e funções, e que, dois séculos mais tarde, são retomadas num outro trabalho de representação de um tempo e lugar, no ritmo entusiasmado das comemorações de uma época que produziu nostalgia. *Era no tempo do rei: um romance da chegada da Corte*, de Ruy Castro²³, inspira-se em Almeida e lhe amplia os temas, os tipos humanos e as cenas em que atuavam. A partir da constatação de que qualquer texto deixa rastros, esses “elementos incontrolados” que permitem descobrir na ficção a história, é que ora se empreende a tarefa de lhes fazer perguntas acerca do modo de comunicação dessa gente que é maioria e que compõe uma cidade e uma nação, mais oralizada do que letrada. A literatura, antes “entranhada de história” do que tomada como documento histórico²⁴, é um exercício de memória tal qual este trabalho, de re-configuração da realidade também permanentemente re-construída pela narrativa e pela dialética da lembrança e do esquecimento. Aqui, entretanto, não se permitiu esquecer o povo comum.

Na tentativa de “detectar testemunhos históricos involuntários sobre usos e costumes, isolando na ficção elementos de verdade” (GINSBURG, 2007, p. 11), deparamo-nos com Leonardo, um pivete do início do século XIX, filho de portugueses imigrados na *terra brasilis*, como muitos outros que buscavam – ou foram obrigados – a buscar um horizonte diferente. Desprezado pelo pai e abandonado pela mãe, é adotado pelo padrinho, um cirurgião-barbeiro, e igualmente cercado dos cuidados e preocupações da madrinha, parteira conhecida na cidade. Enquanto Dom João preside o Reino no Paço, Leonardo é o rei das ruas, conhece a cidade como ninguém, o espaço público que o recebe de braços abertos, onde o moleque de 12 anos vive e conta suas aventuras, perseguido pelo temível Vidigal, o chefe da Guarda. Num tempo em que o compadrio era uma instituição social comum, que tipificava uma condição tribal e oralizada com base não mais no parentesco, mas nos laços de vizinhança e amizade, aparecem outras personagens que ajudam Almeida e Castro a compor as narrativas. Os dois romances são um conjunto de “histórias em miniaturas” ou “histórias dentro da história” (GINSBURG, 2007, p. 12; DARNTON, 2005, p. 63). Dos tipos populares representados, destacam-se Dona Maria, a portuguesa afortunada cujo passatempo favorito eram as demandas judiciais alheias; Luisinha, a sobrinha que ela cria e com quem Leonardo acaba se casando; José Manuel, galanteador de Luisinha e “incansável falador”, além de

²² ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. S. Paulo: Ediouro, 2005.

²³ CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei: um romance da chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

²⁴ As considerações sobre literatura e história são objeto de reflexão de Carlo Ginsburg, em *O fio e os rastros*. S. Paulo, Cia. das Letras, 2007.

principal desafeto de Leonardo; o mestre de reza, um velho cego que ensina orações de casa em casa, e Teotônio, que seria a versão do Oitocentos para o animador de festa. Às personagens de Almeida, Ruy Castro acrescenta o príncipe herdeiro Dom Pedro, que se torna amigo de Leonardo e com ele sai às ruas em busca de aventura; os membros da família real, com suas loucuras, taras e atitudes pitorescas; viajantes estrangeiros na corte; prostitutas; ciganos; comerciantes e outros tipos que compunham tanto o Paço e a Quinta da Boa Vista quanto o restante da cidade. As duas obras poderiam ser fundidas numa só: uma crônica do Rio de Janeiro, seu povo e suas histórias, nos anos que se seguiram ao desembarque da realeza lusitana nos trópicos. Leonardo e Pedro, de aventura em aventura, vão também contando as peripécias e tornam-se, antes de tudo, metáfora para se entender o Brasil: “azougue, xucro e irresistível, grosso e fino, puro e depravado” (CASTRO, 2007, p. 243), mas, sobretudo, oralizado.

2.2. O Rio é todo ouvidos, ou melhor, boca e ouvido

No século XIX, o Brasil era o Rio de Janeiro, da mesma maneira como a cidade da Bahia o fora no Seiscentos, só que com uma diferença: além de ter sido elevada à categoria de metrópole do sistema capitalista português, a cidade, em relação à Salvador, apresenta um salto consistente no que se refere à esfera pública. Os dois romances mostram um ambiente marcado por estruturas de sociabilidade, que se observa num intercâmbio comunicacional maior entre indivíduos e grupos, baseado, sobretudo, na palavra falada e na gestualidade. O compadrio e a considerável circulação de gente de origem e classe social das mais diversas, num espaço de trocas concentrado principalmente no centro da cidade e arredores, revelam a existência de uma *Gemeinde*²⁵ cuja razão de ser, agir e padecer no mundo se localiza na intimidade dos vínculos que se formam pela palavra falada e o envolvimento dos indivíduos em combates verbais, gestuais e sinestésicos, na interação cotidiana do tempo presente. Desde que o homem se reconhece como sujeito histórico, coautor da própria existência, a linguagem, inserida em toda prática social, o constitui e também molda o ambiente social em que vive (WILLIAMS, 1977, p. 29). E, no Rio de Janeiro do tempo do rei, isso salta aos olhos e ouvidos. Por todo lugar, estão a fala e o gesto, o movimento dos corpos e os sons produzidos

²⁵ A palavra alemã significa “grupo de pessoas que se juntam por uma idéia ou interesses específicos”, com uma dimensão menor do que *Gesellschaft*, que teria um sentido mais amplo e abrangente de classes sociais e relações de vida e trabalho. Cf. *Wahrig: Wörterbuch der deutschen Sprache*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990, p. 338; 346.

para comunicar que, quando estendidos, fazem expandir também a cidade e tornam o tempo memorável. Assim, na nova metrópole dos trópicos, nos últimos anos do período colonial, a linguagem da fala e dos sentidos ligados ao corpo não é apenas elocução, enunciação ou mero instrumento de expressão dos indivíduos e do grupo, mas insere-se no todo da produção material da vida e do sentido que se atribui à experiência (WILLIAMS, 1977, p. 29). A palavra falada, mais evidente manifestação da linguagem, deixa, portanto, de ser um meio em si para se tornar um *Urmedium*²⁶, o primeiro meio, o meio de comunicação primordial, originário e prototípico, embora se materialize em determinadas tipologias que funcionam como mediações do discurso. Benjamin vai além de Buddemeier, ao dizer que “a linguagem de um ser é o meio *em que* se comunica sua essência espiritual” (1992, p. 48) e não *através do* qual esta essência é comunicada. O filósofo enfatiza o caráter constitutivo do ser pela linguagem e pela fala ligada ao som, que nomeia os outros seres e as coisas, e não é apenas instrumento, mas o próprio cerne da existência.

Nosso povo comum “fala pelos cotovelos”, durante muito tempo e “sem interrupção”. Fala com a boca e o resto do corpo, em voz alta e consigo mesmo, e confere sonoridade ao pensamento. São “faladores” e não apenas falantes. Ocupam cada minuto a conversar, a tecer intrigas orais, a investigar e divulgar ideias e atitudes tanto próprias quanto alheias. Conversa-se nas casas, nas esquinas, sentado em “cadeiras de campanha” ou nas esteiras estendidas em frente à moradia; as pessoas falam e gesticulam, em pé, junto à porta ou à janela, onde fazem reuniões compadrescas só para isso; cochicham nas igrejas e procissões, nos velórios animadíssimos de histórias pra contar (ALMEIDA, 2005, p. 47; 64; 167).

A sociedade tradicional do Rio de Janeiro de el-rei, especialista na arte de narrar, é o lugar privilegiado do ócio, no sentido que lhe empresta Walter Benjamin (2006, p. 839-846). A vida contemplativa, desobrigada das relações de trabalho burguesas, porém não menos ativa, aqui é tomada pelo privilégio do tempo que se dispõe para tecer intrigas. “Falo, e falo muito”, diz o mestre de reza, “mas que quer, se me sobra tempo para isso; e demais, bem sabe que não é trabalho que canse. Meus pais eram algarves e eu não quero desmentir a herança”, completa o velho cego (ALMEIDA, 2005, p. 159). A “hereditariedade” da tagarelice, de alguma maneira, tem uma relação com o modo de produção artesanal que permite uma “sobra” de tempo ou uma maneira de administrá-lo e contextos específicos em que é possível

²⁶ O vocábulo, utilizado por Heinz Buddemeier, tenta diferenciar a língua falada dos meios elétrico-eletrônicos – telefone, rádio e televisão – e, por analogia, também a mídia impressa, como coisas fabricadas pelo homem para vencer as distâncias do tempo e do espaço. Cf. BUDDEMEIER, Heinz. *Von der Keilschrift zum Cyberspace: Der Mensch und seine Medien*. Stuttgart: Verlag Urachhaus, 2001, p. 22.

narrar, como o que acontecia nas oficinas de trabalho manual, verdadeiras “escolas superiores” do ofício de contar e entroncamentos da “notícia que vinha de um lugar distante, trazida de volta pelo viandante, com a notícia do passado, como é confiada de preferência a quem ficou em casa”²⁷. Essa “notícia”, de que fala Benjamin, traz uma ideia de novidade diferente da concepção industrializada de informação. É claro que, tanto para quem conta quanto para quem ouve uma história, existe a expectativa do novo, do curioso e do inusitado. O próprio ato de narrar já é uma atualização, até mesmo para antigas lendas do repertório comunal que, quando recontadas, assumem uma relação nova com o imaginário construído na duração. A relação com o tempo, e principalmente com o presente, é que muda. Nas sociedades tradicionais, o ofício de reportar, associado ao ato de contar, estende o espaço quando o narrador traz novidades de uma terra longínqua ou de um lugar inalcançável por quem ficou em casa, e estende o tempo ao remontar ao passado de uma história. O tempo posterior da informação industrializada, ao imprimir velocidade às narrativas já midiáticas pela técnica e pelos meios de comunicação a elas correspondentes, vai fazer com que a novidade seja o produto da compressão – e não da extensão – do tempo e do espaço, além de aumentar a quantidade do que é novo até a exaustão e exigir um tipo de processamento da informação calcado nas noções de instantaneidade e imediatismo. As histórias contadas pelo Narrador de Benjamin ainda passam por um tempo maior de elaboração e não se esgotam ou vivem apenas no momento em que se tornam novidade (Benjamin 1989:445-6); elas percorrem um dado espaço e respeitam o tempo do deslocamento do sujeito que conta e do sujeito que ouve, valorizam a experiência passada e transmitida de boca em boca, ainda que permanentemente atualizada no presente da performance do ato de narrar. Processar a informação, portanto, ou seja, produzir, organizar, fazer circular, apropriar-se dela e construir representações de mundo para depois transformá-lo, é, pois, conjugar num só instante o passado, o presente e o futuro da experiência; é revolver a lembrança do que já foi narrado, dar-lhe um sentido novo através da imaginação produtora de novas histórias e imprimir-lhe uma expectativa de transformação da realidade material para onde sempre retorna.

Numa passagem bem ilustrativa de uma época ainda não dominada pela técnica, no sentido de processamento da informação em escala industrial, Manuel Antonio de Almeida descreve os oficiais de guerra que Dom João insistia em conservar no Paço, embora incapazes

²⁷ No original alemão: “die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Sesshaften sich anvertraut. Cf. BENJAMIN, Walter. Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: *Gesammelte Schriften: Literarische und Ästhetische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, Bd.1.2.

de enfrentar o campo de batalha, depois da chegada da velhice (ALMEIDA, 2005, p. 47-48): “Todo o tempo passavam em *santo ócio* [grifo nosso], ora mudos e silenciosos, ora conversando sobre cousas do seu tempo”. E que tempo era esse? – poderia indagar o leitor burguês de fins do século XIX ou o intelectual do século XXI. “Um tempo de poucas preocupações”, responde Almeida, em que “o objeto de estudo de muita gente” consistia em conversar, caçoar, bulir, cutucar com a voz e o corpo, até produzir ação ou fazer sair do interlocutor uma torrente de palavras e gestos que descortinassem alguma sabedoria e conhecimento do mundo. “Conversar e conhecer”, nos lembra Benjamin, “era sobretudo nisso que consistia, segundo Platão, a felicidade da vida privada” dos antigos e também de “conhecedores e amadores” pré-industriais. O ócio, que herdou o sagrado da contemplação religiosa, transforma-se em “santo ofício” desses “ativos militares” e do povo comum. Na época do rei, ele ainda não se transfigurara em ociosidade burguesa, a ser inundada pela informação impressa, sonora e audiovisual e sua pretensão de demarcar e controlar o tempo livre. *O tempo é o tempo de narrar* e não o da produção industrial acelerada pela técnica. É o ócio que faz de cada meirinho, barbeiro, quitandeira ou parteira, gente de ofício tradicional, do artesanato e do trabalho prático, detentores do privilégio de gerir o tempo com a arte da narração.

As conversas não conhecem limites geográficos, culturais ou hierárquicos: vão da sala de despachos do rei às casas de prostituição. Fala-se de tudo. Em alguns momentos, a função fática da linguagem dá o tom; em outros, há a necessidade de ter pauta para conversar. O importante é falar, ainda que sem logro, e dar o que falar, como a vizinha do barbeiro “que se gabava de não ter papas na língua”:

- E você, respondeu o compadre enquanto a vizinha tomava fôlego, por que se mete com o que não é da sua repartição?

Ela prosseguiu:

- Hei de me meter; não é da sua conta, nem venha cá dar regras, que eu não preciso de você... (ALMEIDA, 2007, p. 63)

Embora a vizinha se ressinta do controle imposto pelo interlocutor, a comunicação no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XIX, tem uma gramática própria, ou seja, possui princípios e linhas de força que podem ser reconhecidos (McLUHAN, 1964, p. 15), em que se percebe uma lógica de organização nas tipologias da fala, nas materialidades da narrativa, suas funções, nos agentes e intérpretes, nos lugares de produção discursiva e nas instituições que compõem um verdadeiro sistema de informação, oralizado e tradicional. O

sistema funciona atrelado a aspectos cognitivos e a práticas sociais de indivíduos que produzem, armazenam e fazem circular a informação de modo predominantemente oral, numa época de efervescência política que ainda conservava estruturas arcaicas de dominação e controle pela palavra escrita, este artefato partícipe da construção de impérios, ao longo da história da humanidade. Só que, desta vez, os decretos e leis não demoram muito para chegar da Península Ibérica, como acontecia nos primeiros séculos de exploração colonial; já se produz burocracia estatal na nova metrópole e, como veremos adiante, até mesmo esse tipo de cultura escrita pode ser contornado por apropriações diferenciadas dos textos, sob a gramática do oral.

Há vários tipos e gêneros de fala: as “primeiras palavras”, que anunciam a chegada de uma personagem; a fala de improviso, solta, sem preocupação com o conteúdo; a fala ensaiada, treinada, cercada de cuidados na configuração; os cochichos; os recados e mensagens mandados de boca; os assobios que dizem o que fazer e incitam à ação e reação, e a dissertação, uma compilação oral e, portanto, mnemônica de argumentos selecionados em defesa de uma ideia. Em contextos permeados por uma aura mais cerimoniosa, estão a fala retórica, que impressiona uma audiência atenta e embevecida; a conversa oficial, em comitiva, que elege um orador, representante dos anseios comuns; os relatos exclusivos, distintos da informação ordinária, que já se tornou conhecida, evidenciada e gasta e, ainda, aqueles ditos “apócrifos”, uma espécie de fala não comprovada e, portanto, carente de autenticidade. As reuniões íntimas ou públicas são marcadas pela conferência, hábito comum da época, em voz alta ou em segredo, cujo ritual trata de um assunto relevante ou para quem fala ou para todos os envolvidos na catarse que é o ato de comunicar; as conversas em grupo, em roda, pacíficas, debatedoras, cômicas, tensas, permeadas de desafios; conversas em coro, cantadas, que utilizam a música como artifício de memória, e as conversas em blocos, como “passos de conversa”, que se dividem em quadros temáticos. Quase todo encontro, fortuito ou não, é marcado por uma história tecida no momento presente da interação, que vem de encontro à necessidade do falante de entender a si próprio, sua inserção no grupo e o funcionamento da vida material. A inteligência oral sabe distinguir cada momento e os gêneros que se lhe aplicam, distintos porém entrelaçados. Numa mesma ocasião, passa-se de uma fala a outra, como para lembrar que o mundo da oralidade é o da interação que exige a presença física num tempo igualmente presente, pautado nas reações de quem é convidado a participar do rito ou foi levado a envolver-se nele pelo som e o apelo gestual.

Para cada tipologia, há uma postura ou movimento do corpo, uma gramática do gesto. As primeiras palavras de quem chega, muitas vezes ditas de maneira impetuosa, na ânsia de falar, fazem com que o interlocutor recue dois passos e se coloque numa posição de defesa. O cochicho pede que o companheiro incline o corpo para ouvir, como as comadres de mantilha o faziam no meio da missa, na Sé. Um simples movimento com os tamancos dá o sinal para o início de uma conferência oficial, anima os membros da comitiva a desencadear a fala e acaba com os gestos confusos e atrapalhados de quem não sabe como dizer (ALMEIDA, 2005, p. 169; 225). Em frente à porta da casa ou nos piqueniques frequentes, quando se sentava em roda nas esteiras, certamente a postura relaxada era diferente desta exigida para uma conferência:

Quando a comadre entrou, Dona Maria largou imediatamente a almofada do colo, tirou do nariz e pôs na testa um par de óculos de aros de prata com que trabalhava, e começou logo por tocar no caso que a preocupava. A comadre fez sinal que mandasse retirar Luisinha e as mais crianças; e a conversa caminhou livremente (2005, p. 127).

A necessidade de construir ambientação para os rituais oralizados cotidianos, inclusive na mudança de postura que a cerimônia íntima e familiar exige, é uma espécie de estrutura de sentimento²⁸ que prepara o caminho para, bem depois, os meios de comunicação invadirem ou serem convidados a compor os espaços, a administração do tempo, os usos da linguagem e os conteúdos dos discursos. Os dois romances ambientados no tempo do rei fornecem constantemente pistas que permitem entender as práticas sociais como anteriores aos meios. A comadre, que veio trazer uma informação preciosa à Dona Maria, mais tarde se transmuta no aparelho de rádio dos anos 1940 e na televisão das décadas seguintes: é a “hora do repórter” que se anuncia, da novela que conta uma história de um mundo representado, mas que saiu da realidade compartilhada, e muitas vezes é imprópria para toda a casa; é tempo de parar com a tarefa que não pode ser mais importante do que aquilo que se tem para ouvir e ver, pois isso é também um modo de produção, inserido na vida material, que refigura a experiência comum e lhe dá sentido. O rito da conversa em casa de Dona Maria mostra, ainda, que existe, já no tempo do rei, a formação de uma “consciência prática” do caráter narrativo dos processos de

²⁸ O conceito, de Raymond Williams, tem o sentido de uma experiência social ainda em processo, em resolução, de caráter emergente ou pré-emergente, que evidencia formas e convenções ainda não definidas ou classificadas, porém explícitas e reconhecidas metodologicamente, por exemplo, em tipos específicos de arte e narrativa, como a literatura. O autor diz que o conceito é uma “hipótese cultural”, mais frequentemente reconhecida num estágio posterior de formalização e institucionalização da experiência antes vivida. Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

comunicação, que são vividos no dia-a-dia, ainda sem a mediação técnica. O que se observa, nesse trato cotidiano da informação e da narração, é uma “qualidade particular da experiência e do relacionamento social” e uma “articulação específica na prática material” que, embora historicamente distantes dos meios elétrico-eletrônicos de retorno da oralidade, já articulam significados e valores embrionários que vão se modificar ao longo do tempo até se materializarem em dispositivos técnicos com usos distintos, mas que ainda guardarão uma espécie de presença e de continuidade viva e inter-relativa (WILLIAMS, 1977, p. 130-134).

Há também uma gramática dos sentidos, um aprendizado de escuta, uma educação para ouvir, ver, tocar e sentir. Num tempo em que saber falar, ouvir e gesticular era a garantia de se conseguirem as coisas - dentre elas, alcançar posições no mundo do trabalho prático e manual, produzir idéias na mente dos ouvintes e impressioná-los, discutir o valor de uma informação e nomear e demarcar os espaços da cidade – o ouvido apurado descortinava o mundo para o homem e o homem para o mundo, num processo de constituição recíproca e permanente entre indivíduo e sociedade. Era assim que um patusco, perambulando pelas ruas da cidade com a “viola a tiracolo”, ao ouvir a voz branda que lhe dizia “venha cá, aonde vai?”, “o único remédio que tinha era fugir”, pois o temível Vidigal já dera a entender que o perigo estava por perto. A comadre também não fica atrás na perspicácia: sabe, pela conversa das beatas de mantilha que cochicham na igreja, que dali pode sair informação valiosa sobre o afilhado perdido, e se põe a ouvir (ALMEIDA, 2005, p. 35; 44). É também no meio de uma aventura para escapar do chefe da guarda do Paço que Pedro e Leonardo, príncipe regente e súdito, porém igualados na condição de pivetes e soberanos da rua, precisam refinar a escuta para sobreviver à perseguição:

Bem no meio dos Arcos, sobre a rua das Mangueiras, pararam por um instante, para apurar os ouvidos, e sentiram que o ruído das botas inimigas diminuía ou silenciara... Mas, e se fosse um truque? E se apenas tivessem tirado as botas para correr melhor?

Pedro e Leonardo esperaram um pouco mais. Na súbita quietude, era possível agora ouvir até o ruído da água dentro do cano... O barulhinho do líquido escorrendo despertou-os para o fato de que estavam há horas sem urinar (CASTRO, 2007, p. 108).

As situações de comunicação que exigem maior habilidade de escuta acabam evidenciando a existência de um “regime de audição”²⁹ próprio das sociedades tradicionais, que não precisa esperar a mediação tecnológica dos artefatos elétricos para apresentar certo grau de refinamento. Mesmo antes de tornar-se “objeto de conhecimento na modernidade”, o som, ao permear a experiência de interação cotidiana do homem, aos poucos deixa de ser “uma forma natural de apreensão do mundo” (SÁ, 2004, p.4; 5) e faz com que a ideia de audição não se restrinja apenas ao sentido humano e se estenda também à condição de atividade construída e permanentemente reelaborada, no âmbito da produção material da existência. Se uma “forma moderna de ouvir”, burguesa e “articulada a uma história dos objetos técnicos” dos meios elétrico-eletrônicos, trouxe um novo regime de audição (STERNE apud Sá, 2004), o aprendizado de escuta, o reconhecimento da riqueza e dos “detalhes sônicos” – presentes nas noções de tom, timbre, ritmo, pausa etc. – já se faziam necessários num sistema de comunicação complexo e oralizado. Percorrer os rastros de uma “genealogia da escuta moderna” (SÁ, 2004, p. 6; 7) pode nos levar muito mais longe do que imaginamos: à sutileza do camponês que distingue o canto dos pássaros e o significado de cada “entoação”; aos barulhos e signos que o esquimó atribui a diferentes fissuras no gelo e ainda, aos estados de espírito da mãe que o homem-feto aprendeu a decifrar a partir dos impulsos sonoros recebidos no ventre. Em toda prática social e socializante há o aprendizado. No Rio de Janeiro do início do Oitocentos, a qualidade da experiência é marcada por hábitos de uma escuta que, de algum modo, mais tarde, vai dispor o sentido, já funcionando em estatuto de “consciência prática”, a novas materialidades e novos usos a serem reinventadas pela técnica.

O refinamento pelo som estende-se também ao requinte dos movimentos do corpo que, junto com a voz humana, compõe a materialidade da comunicação cotidiana oralizada. No mesmo espírito aventureiro do filho, Leonardo Pataca, pai do protagonista homônimo, ao

²⁹ A expressão, de Jonathan Sterne, é desenvolvida e aplicada por Simone de Sá para entender a escuta sonora em diferentes artefatos tecnológicos, e significa “o conjunto de possibilidades, costumes, técnicas corporais e disposições subjetivas” envolvidas nessa atividade. Cf. SÁ, Simone Pereira de, Mediações musicais através dos telefones celulares. In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 2004, Porto Alegre, CD-ROM. Novamente, é preciso salientar que, mesmo ao se abstrair a presença da técnica na modernidade, essencial no conceito de Sterne, pode-se aplicá-lo à configuração de estruturas comunicacionais dos regimes orais que antecedem as revoluções tecnológicas e sua inserção no cotidiano da sociedade. Um dos fatores que talvez diferencie a escuta moderna, muito bem explorada no artigo de Sá, da escuta tradicional, historicamente localizada neste trabalho, seja o caráter de isolamento da audição mediada em alguns dispositivos, “isolada dos outros sentidos” e propulsora de um “espaço acústico privado pertencente ao indivíduo”. Nas sociedades pré-industriais, baseadas no trabalho artesanal e predominantemente oralizadas, não é possível dissociar o sentido da audição do restante do corpo como materialidades da comunicação humana, ainda fortemente marcada pela presença física de falante e ouvinte, no tempo real da interação.

contratar um capanga para executar um serviço, dá a entender com um gesto ao valentão que ele será bem recompensado, “batendo *significativamente* [grifo nosso] com os dedos no bolso do colete”. A aula de semiologia, empreendida sem querer pela situação de comunicação, completa-se no *feedback* do interlocutor, também pela linguagem corporal que acompanha a fala e a ela se liga na construção do significado: “O Chico Juca entendeu o verso” - em que entender o verso é entender o gesto, a intriga construída pelo corpo como suporte material da informação – “carregou o chapéu um pouco mais para o lado, e pôs-se a escutá-lo com curiosidade. O Leonardo disse então o que queria” (ALMEIDA, 2005, p. 84), e a fala pôde completar a significação, em sintonia com a estrutura gestual, como o ato de deixar o ouvido à mostra e sem obstáculos às ondas sonoras que carregam a mensagem. Numa outra conversa, desta vez entre o padrinho do protagonista e Dona Maria, aquela fascinada por novidades, em que o barbeiro conta a triste sina do afilhado abandonado pelos pais, observa-se de que maneira a narração oral envolve os intérpretes e chama à participação, todavia respeitada a organização do ritual:

Dona Maria ouviu tudo com a maior atenção, e só interrompia ao compadre de vez em quando para lançar uma praga à Maria [a mãe do menino], manifestar a compaixão pelo Leonardo, e dar alguma risada pelas travessuras do pequeno. Quando a conversa estava nesta altura, a vizinha dos maus agouros... chegou para intervir na conversa... Referiu então algumas das suas graçolas, acrescentando sempre no fim de cada período e dirigindo-se ao compadre... (ALMEIDA, 2005, p. 93).

É necessário perceber o momento de ouvir e saber a hora de interromper, acrescentar ou comentar uma informação, no embate oral que é a tessitura de intrigas na conversa. Na pausa, o instante de silêncio ao concluir um período proporciona o entendimento do conjunto de signos linguísticos proferidos anteriormente, mostra o fim da estruturação de uma ideia, demarca o ritmo da fala e dá espaço à participação. Isso fornece à conversação o que Werner Kelber chama de *equilíbrio homeostático*, um mecanismo de autorregulação da textualidade oral, em que as palavras são “ratificadas, censuradas, indagadas e rejeitadas na interação com os interesses e expectativas dos ouvintes”, essencial ao funcionamento desse tipo de comunicação (1983, p. 92). A fala é ajustada na situação concreta que envolve os sujeitos, e sua característica constitutiva do indivíduo e da sociedade, enfatizada por Williams, já é suficiente para entender a importância do arranjo na interação, no intercâmbio entre as palavras proferidas e as pressões da audiência. O aprendizado de escuta, que gera o equilíbrio homeostático, nasce no reconhecimento da materialidade e da historicidade da voz humana

(ZUMTHOR, 1987, p. 21). Através do uso que se faz da boca e do ouvido, é possível reconhecer o autor da fala e do gesto, identificam-se os humores e as situações, preveem-se mudanças na narrativa, certifica-se e atesta-se alguma ideia, pressuposição ou informação.

2.3. Dom João reina, mas não governa: os senhores do Rio são os mestres da oralidade

Os mesmos sentidos humanos que asseguram a existência são também determinantes na organização da sociedade, suas instituições, agentes e lugares de fala. No romance de Almeida, uma personagem se destaca por aglutinar ao redor indivíduos que desempenham papel de grande valor na configuração de um sistema de comunicação oralizado, no Rio de Janeiro do tempo do rei: Dona Maria, a portuguesa abastada, chefe de um clã de agregados no mínimo inusitado aos olhos contemporâneos. Cuida de Luisinha, a sobrinha, rege um “batalhão de crias”, que saem com a ama em séquito pelas ruas a apurar informações e disseminar intrigas, tem o próprio mestre de reza e uma espécie de advogado para cuidar da parte escrita das demandas judiciais, com que preenche o tempo de conversas e lhes imprime conteúdo. A “rainha de Sabá” da época em que o Rio ganhou ares de nobreza, se não é protagonista do romance, pelo menos o é da sociedade de informação baseada principalmente nas trocas orais³⁰.

As negrinhas de Dona Maria, como quaisquer escravos, não têm nome e seu lugar de fala é conjunto: cochicham, mandam recados, acompanham a dona e recebem disciplina, correção e surra “por atacado”. Provenientes de um mundo tribal a que se sujeitaram, dentre outros motivos, pela proibição de ascender à condição minimamente letrada, os escravos são considerados um grupo perigoso e que necessita ser vigiado o tempo todo. Criados pelos senhores, como bem ilustra a construção literária da personagem de Manuel Antonio de Almeida, muitos já detinham uma “fala aportuguesada” e não estavam restritos apenas aos dialetos africanos. O domínio da língua do colonizador já os instrumentalizava para a inserção na sociedade de informação, até porque tinham boca e ouvido, um corpo que se movimentava e entendiam a gramática da linguagem e do pensamento oralizados. Na “maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império romano”, que era o Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX, a força motriz das cozinhas, dos estabelecimentos comerciais, do porto, do Paço e da Quinta, do transporte público e particular, por “entranhar

³⁰ A noção de informação, utilizada para definir um sistema de produção, estocagem e circulação de histórias, ideias, valores e representações de mundo, será explorada mais adiante em análise das configurações narrativas.

os lares, no âmago da vida privada” e circular pelos espaços da cidade em ebulição, mas principalmente por *falar* e *ouvir*, tornava-se “elemento de instabilidade que carecia ser estritamente controlado” (ALENCASTRO, 1997, p. 18; 24; 32). Uma ameaça constante da qual nem mesmo a Corte escapava: “Por futricas dos escravos, todos sabiam que Miguel [o irmão mais novo de Dom Pedro] era filho do Manel, jardineiro da Quinta do Ramalhão, perto de Sintra, onde Carlota passava a maior parte do tempo” (CASTRO, 2007, p. 79).

Quando a fala ganha autoridade e confere uma posição de destaque ao intérprete que a detém, esse agente da palavra acaba virando uma *instituição*, entendida, aqui, como uma forma básica e organizada do tecido social. Pelo menos é essa a palavra empregada por Almeida para nomear o mestre de reza, uma das “*instituições* [grifo do escritor] muito curiosas no Rio de Janeiro” do tempo do rei. Conta o autor que tais mestres eram “sempre velhos e cegos” e “andavam pelas casas a ensinar a rezar aos filhos, crias e escravos de ambos os sexos”. O ensino era oral, como o dos mestres de escola, até porque a inoperância de um dos sentidos no corpo e a ausência da imagem teriam que ser compensados pela fala, a audição e o tato. As aulas se baseavam na repetição exaustiva de orações cantadas em coro, tinham periodicidade, regularidade, com hora para começar e terminar. Mas os mestres de reza, metáfora antecipada do rádio, que “viviam em grande atividade”, não restringiam a diligência à pedagogia da igreja e sua dureza materializada também no uso da palmatória; eram também emissários, repórteres orais, “medianeiros” entre um e outro autor da fala. Faziam um circuito de comunicação entre as casas que atendiam, ao levar o que ouviam de um canto a outro da cidade e se posicionarem como embaixadores de uma causa que porventura lhes tivesse sido confiada: “Se o devoto”, disse a comadre, “como é homem que muito gira por toda esta cidade, souber por aí notícias de meu afilhado Leonardo, queira vir dar-me parte”. O mestre de reza é uma das peças ilustrativas desse circuito que Robert Darnton define como “o fluxo de informação pelo interior de um sistema social”. É também um *meio* que a sociedade oralizada da época encontrou para buscar, reunir, armazenar e divulgar itens noticiosos e narrativos (2005, p. 41; 51). As informações por ele repassadas produziam ação no mundo, e um exemplo disso é que, entendedor profundo dos “arranjos” da narrativa, o velho se consolidara como um “bom arranjador de casamentos”. A ideia de mediação, constante no romance de Almeida, que dialoga com a noção de circuito de comunicação, está presente na atitude das personagens de, chamados ou não a uma conversa, posicionarem-se como intermediários, a exemplo do mestre de reza e da própria Dona Maria que, certa feita, percebendo a fúria de um dos participantes de uma discussão, “fez-se

medianeira” para acalmar os ânimos dos falantes (ALMEIDA, 2005, p. 94; 135-137; 158-161).

O trabalho de mediação, também considerado como um modo de produção da vida material e devidamente historicizado no contexto da sociedade fluminense do início do Oitocentos, ganha, então, contornos específicos. Mediar implica, por assim dizer, as seguintes variáveis: Primeiro, a existência de uma alteridade, de um *outro* do discurso e da prática sociais como aquele a quem se destina a mensagem e de quem se obtêm informações e narrativas de vida; depois, é preciso considerar as idéias de *tempo* e *movimento* que a noção de fluxo abrange, afinal, mediar é mover-se como sujeito e também fazer circular alguma coisa, no espaço e no tríplice presente - o presente do passado, a memória; o presente do presente, a atenção; e o presente do futuro, a expectativa – momentos coincidentes no ato de tessitura de qualquer intriga (RICOEUR, 1983); este movimento é impulsionado pela *confiabilidade* e pela transferência de responsabilidade no trato narrativo da experiência, ou seja, uma espécie de credenciamento para a configuração de histórias, a partir das escolhas em cima de um mundo igualmente dado a narrar e seu retorno à realidade material como produto da imaginação criadora do homem. Faz-se necessária, ainda, uma *materialidade* da mediação, que, no caso das instituições oralizadas da época, encontra-se no corpo - e principalmente na voz - dos agentes da comunicação e no produto de seu trabalho: as conversas, conferências e demais ritos de fala, presentes no dia-a-dia das gentes de ofício; as cerimônias sociais, religiosas e políticas, que vão do púlpito da igreja e das procissões nas ruas ao beija-mão no Paço; e, por último, mas não por fim, as aulas itinerantes dos mestres de reza e as lições fixas dos mestres de escola, para citar apenas alguns dos suportes materiais ou *meios* utilizados por essa grande comunidade para dar sentido à existência.

Inseridas no complexo da comunicação oralizada do tempo de el-rei, as escolas são lugares de mediações próprias de uma cultura auditiva, que atravessou os séculos desde Gregório de Matos e ainda insiste em nos perseguir³¹. O cenário de uma dessas casas particulares de aprendizagem, que Almeida reconstrói no romance, lembra um quadro de

³¹ O termo “cultura auditiva”, utilizado por Luiz Costa Lima e explicitado no capítulo anterior, embora se relacione de alguma maneira à oralidade, tem mais a ver com um antiteoricismo da formação intelectual brasileira, de base retórica, colonialista e causadora de impressões e sensações, do que com a “racionalidade” e o modo de processamento da informação próprios da mentalidade oral ou oralizada. Nosso pensamento vai de encontro ao do autor de *Dispersa Demanda*, quando ele parece reconhecer que os tais “progressos” trazidos por Dom João VI não conseguiram grandes transformações na herança cultural auditivo-jesuítica, talvez por faltar uma estrutura de sentimento que favorecesse o letramento da sociedade associado ao livro como suporte, em escala significativa. Diz Costa Lima que “muito menos se poderia pensar que a chegada da corte houvesse, sequer indiretamente, habituado um maior número de leitores à prática da consulta aos livros. Nos mais diferentes pontos do país, os mais diversos viajantes são unânimes em acentuar o descaso em que acham as raras bibliotecas ou a nenhuma frequência a elas”. Cf. COSTA LIMA, op.cit., p.6.

programa humorístico radiofônico da década de 1940 que a televisão absorveu e hoje é provável que componha o menu do desesperador domingo audiovisualizado.

A casa é “pequena e escura” e muitos pedagogos diriam, com certeza, que o ambiente em nada lembra uma escola. O breu do cômodo de ensinar já é um indício de que ali se requer mais o ouvido do que o olho para a busca e transmissão do conhecimento. A escola é uma câmara sonora: os alunos se instruem (ou não) em meio à cantiga dos passarinhos, a tabuada também é cantada e os pupilos gostam de aprender pelo canto que, para o autor do romance, é “monótono e insuportável”. A audiência é comparada a uma orquestra, regida por um professor com ouvido apurado e alerta, perspicaz na identificação dos erros advindos do desvio melódico e cognitivo. O aprendizado das primeiras letras e das operações matemáticas básicas é lento, pausado e sofrível, da mesma maneira custosa com que a outra instituição – a do mestre de reza – tenta levar a cabo a tarefa de ensinar pela repetição musicada. O treinamento, ou melhor, a arte de “desasnar”, essencial para “arranjar-se” na vida, ainda que sob ritmo e compasso da palavra entoada, é árduo e requer artifícios mnemônicos ligados à música (ALMEIDA, 2005, p. 27-28; 51-53; 66-68; 158), como prova de que um Homero – esse filho privilegiado de Mnemosina - é um ser que se faz e que se aprende; ele é técnica e prática social, natureza e cultura indissociáveis. Entre o povo comum, poucos são os que têm sucesso na escola e, se mais tarde não conseguem ganhar dinheiro ou um lugar na sociedade, que são o principal objetivo do ensino na cultura auditiva da época, pelo menos podem sair-se bem na retórica e, quem sabe, chegar um dia à Meca dos povos colonizados pelos Lusíadas. Assim pondera o barbeiro sobre o futuro do afilhado, depois de a personagem “dar uma aula” sobre o menosprezo com que tanto o trabalho manual quanto o letramento atrelado às leis e à burocracia são vistos pela gente de ofício:

Seria talvez bom mandá-lo ao estudo... porém para que diabo serve o estudo? Verdade é que ele parece ter boa memória, e eu podia mais para diante mandá-lo para Coimbra... Mas também que diabo se fará ele em Coimbra? Licenciado não: é mau ofício; letrado? Era bom... sim, letrado... mas não; não, tenho zanga a quem me lida com papéis e demandas (ALMEIDA, 2005, p. 27-28) .

Na esteira dos meios e mediações que formam o circuito de comunicação do Rio de Janeiro pós 1808, Dona Maria, vidrada nas tais demandas e “que morria por conversas”, é uma espécie de chefe de reportagem da mídia oral. Além das negrinhas escravas de recado e do próprio mestre de reza, tinha também à disposição um “letrado” só seu. Guardiã da palavra escrita, ele era o especialista ligado à função do Direito que relatava para ela as causas

e cuidava dos trâmites burocráticos, numa instância que não era a das ruas onde ela caminhava em comitiva e tratava dos trâmites orais das demandas, das quais tomava conhecimento pelo ouvir e que depois cuidava de disseminar nas conversas e embaixadas que empreendia. Embora pudesse ler cartas e soubesse “todos aqueles termos jurídicos e toda a marcha do processo” de modo que nem mesmo os procuradores a conseguiam enganar (ALMEIDA, 2005, p. 92-94; 177; 229), a presença do letrado particular sugere que esses termos lhe haviam sido traduzidos ou explicados de antemão, talvez porque seu grau de letramento não lhe permitisse aventurar-se mais a fundo num tipo de escrita que não permeava as práticas cotidianas e, por isso, carecia de mediação. Essa escrita que atravessa os regimes orais acaba se transformando numa outra narrativa que, só depois de ser organizada numa textualidade sonora e gestual, pode circular pela cidade. Afinal, não é só Dona Maria que morre por notícias.

Na tentativa de juntar-se aos agregados da casa e casar-se com a sobrinha da portuguesa, aparece José Manuel, a personagem que Almeida toma como representativa do Rio de Janeiro da época. É o novo comensal de Dona Maria que vai, também, utilizar-se do mestre de reza como espião e informante, para saber o que se passa na casa, nos momentos em que não está fazendo a corte à menina. A descrição que lhe faz o autor é bastante reveladora da estrutura de sentimento construída por uma maneira de pensar e agir e pelos valores e representações de mundo atrelados à oralidade de um sistema de comunicação emergente:

Entre todas as suas qualidades possuía uma que infelizmente caracterizava naquele tempo, e talvez que ainda hoje, positiva e claramente o fluminense, era a maledicência. José Manuel era uma crônica viva, porém crônica escandalosa, não só de todos os seus conhecidos e amigos, e das famílias destes, mas ainda dos conhecidos e amigos dos seus amigos e conhecidos e de suas famílias. Debaixo do mais fútil pretexto tomava a palavra, e enfiava um discurso de duas horas sobre a vida de fulano ou de beltrano (2005, p. 110-111).

O ontem e o hoje do autor, na citação, correspondem ao trabalho de memória que empreende na reconstrução de um tempo e um lugar. A caracterização de José Manuel é uma das poucas ocasiões em que Almeida se ressentia da época anterior à escritura do romance - que saíria em folhetim nos anos de 1852 e 1853 - e da qual carrega uma nostalgia permanente. Abstraindo-se a carga negativa da palavra *maledicência*, a função estereotípica que assume a personagem desvenda um *modus faciendi* de narrar a própria existência e de construir a

realidade material que tem na fala a razão de ser e estar no mundo. O maledicente é, antes de tudo, um *dizente*, alguém que se faz pela palavra falada, acompanhada do rico sensorio humano, e que *com* ela também configura a experiência. A “crônica viva” do Rio do início do Oitocentos era também o dono de um repertório rico e variado e de uma habilidade de “contar uma história com todos os detalhes” (ALMEIDA, 2005, p. 114-115).

Ora, se “a linguagem é pura e simplesmente a essência espiritual³² do homem” e se a essência da linguagem, como diz Benjamin, está naquilo que no espírito humano é comunicável, ou seja, se este espírito encontra sentido na existência pelo ato de comunicação em palavras, quando dá nome aos outros seres e coisas, à semelhança do processo divino de criação pelo verbo (BENJAMIN, 1992c, p. 30-49), José Manuel é a dimensão potencializada do ser que somente produz sentido à existência própria e alheia *na* linguagem e *no* ato de falar. O povo comum sabe disso e daí vem a avidez por histórias contadas pela materialidade da voz de um corpo que também comunica. O que o sistema de comunicação oralizada do Rio de Janeiro do início do século XIX pode revelar é, mais uma vez, uma estrutura de sentimento que explica o porquê de nossa gente, na contemporaneidade, desejar e se prender tanto às narrativas produzidas em plataformas de permanência da oralidade. Quando o acidente que causa a morte de um ídolo da mais importante corrida de carros ou a via-crúcis de um líder nacional que encarnava o retorno à vida democrática são narrados à exaustão pelos meios elétrico-eletrônicos da modernidade, a indagação sobre o que faz a audiência se fixar nas materialidades da comunicação por horas a fio é menos a manipulação do tempo e das mentes pela “entidade midiática” do que a sede de contar histórias e ouvi-las; como se no ato de narrar, em que se incluem o agir e o padecer da grande História, se devesse e se desejasse buscar a ordenação e o sentido para o caos da existência humana.

Assim era a cidade que el-rei encontrou: falante pelos cotovelos, artista da tessitura de narrativas oralizadas e não menos hábil em fazê-las circular. Nas palavras de Almeida, para quem a personagem de José Manuel era uma crônica “não só de todos os seus conhecidos e amigos, e das famílias destes, mas ainda dos conhecidos e amigos dos seus amigos e conhecidos e de suas famílias”, está presente, ainda, a ideia de uma incipiente rede de

³² O termo *espiritual*, que no original alemão é expresso pelo adjetivo *geistig*, tem um sentido mais totalizante do que aquilo que se refere apenas à parte humana do ser que se relaciona com o transcendente. *Geistig* significa, portanto, *espiritual*, *mental*, *anímico* e *intelectual* ao mesmo tempo, respeitadas as variações no contexto do uso da palavra, é claro. Cf. *Langenscheidts Tachenwörterbuch der portugiesischen und der deutschen Sprache*. Berlin u. München: Langenscheidt KG, 1990, p. 837.

comunicação formada sobretudo nos laços de conhecimento, parentesco e compadrio que compunham a cidade³³.

A nova metrópole nascia pequena, porém vibrante. Vibrante como Teotônio, o bardo, o menestrel, o profissional das habilidades orais, guardião da fala e do gesto, que garante a animação nas cerimônias públicas e privadas da cidade. “De jaqueta branca e chapéu de palha”, ele é o protótipo do bicheiro e do malandro carioca, figuras posteriores das tais “espirituosas sociedades” do Rio. Teotônio, como mais um dos braços da mídia oral, conhece a gramática dessa modalidade de comunicação: suas performances obedecem a uma ordem de apresentação e são divididas em blocos. Num “script” memorizado, organiza em sequência a viola, o canto, a dança do fado, a imitação da “língua de negro”, os arremedos, as adivinhações e, para encerrar o rol das habilidades, “tendo já esgotado todas elas, ia recorrer à última, que era a das caretas”. O programa de variedades circula nas reuniões das gentes de ofício, entretém a audiência e conquista o primeiro lugar no “ibope”: “Quem dava uma súcia em sua casa, e queria ter grande roda e boa companhia, bastava somente anunciar aos convidados que o Teotônio se acharia presente” (ALMEIDA, 2005, p. 209-215).

A existência de um repertório organizado e variado, em que se inserem diversos números, gêneros e formatos, aponta para a compreensão da necessidade de uma estrutura do espetáculo, que ao mesmo tempo se repete e se abre ao improviso, para atingir um fim proposto e negociado anteriormente, qual seja, o de entreter uma audiência que requisitou a presença do intérprete e da obra que o acompanha. No trecho descrito acima, Teotônio parece lembrar de mais uma atração, a das “caretas”, depois de ter achado que esgotara todas as suas competências. O espetáculo só faz sentido porque é calcado na presença física de Teotônio, no seu corpo que é o suporte da informação que vem pela música, o canto, a dança, a mímica e o diálogo, capaz de se transmutar ainda em várias personagens, de incorporá-las e delas se despir em seguida, segundo as expectativas do público que acaba moldando o roteiro memorizado que serve de base à apresentação. Aqui se encontra o princípio mesmo da performance oral: a adaptabilidade às circunstâncias, ao momento da interação do intérprete com a audiência, da comunicação que só faz sentido no grupo, no conjunto, na reunião. Teotônio é o “elocutor concreto” de Paul Zumthor (1993, p. 71), que não fala apenas com a

³³ Asa Briggs e Peter Burke remetem o uso das palavras ‘rede’ e ‘web’ ao século XIX, provavelmente no hemisfério norte, indicando que os termos não são uma invenção da sociedade em rede que surge com o advento e a crescente popularização da internet, na segunda metade do século posterior. Cf. BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 17. Tentaremos exemplificar, mais adiante, como o sistema oralizado de comunicação do Rio de Janeiro do início do Oitocentos pode incorporar essa ideia.

voz, mas com todo o corpo, sustentáculo da situação de performance e de um ambiente de comunicação que tem relação com o mundo também concreto que existe a sua volta. A dança do fado e o arremedo da língua de negro, por exemplo, sinalizam o diálogo com a realidade cotidiana de um Rio de Janeiro inundado por portugueses já instalados ali e outros tantos recém chegados com a transferência da Corte e de uma capital majoritariamente negra do início do século XIX. Assim, é da estrutura sócio-econômico-cultural que saem os temas, o formato e o conteúdo do teatro mambembe, da mídia ambulante chamada Teotônio. Uma mídia popular e marginal, que circula em meio às gentes de ofício e da pequena burguesia, sem lugar fixo, mas pertencente a um espaço que se movimenta, fluido, desprendido, desgarrado de todo controle e censura, obedecendo apenas ao momento da performance ditada na interação e nas intenções do público. Há, portanto, um sujeito da produção, um público da recepção, materialidades do discurso, uma gramática de organização narrativa, um formato de apresentação, conteúdos atualizados a serem compartilhados e publicizados, práticas sociais e representações advindas do ato de comunicação. A estrutura sequencial aponta para a presença da escrita e sua lógica de organizar a vida – e, principalmente, a vida urbana da nova capital do Reino português. Então, nos gêneros e formatos da cultura popular predominantemente oral, já se percebe um intercâmbio de gramáticas, mentalidades e modos de estruturação do pensamento e do saber. O roteiro produzido na memória presa ao corpo e, portanto, oral, não exclui a presença da escrita e da impressão, que ali se manifestam como índices de um estado mental. Em Teotônio, está o diálogo ecológico e intermediático entre os bens e as formas de cultura; em seu teatro ambulante, percebe-se a permeabilidade e a complementaridade dos diferentes suportes, as ligações entre os meios e os modos de comunicação, as combinações possíveis de linguagens e, por fim, o caráter de porosidade entre o oral e o escrito³⁴.

Anunciado, reverenciado, presente e, acima de tudo, o que entretém e transforma o cotidiano em ritual memorável. Personagem de tempos antigos, localizável nas praças e aldeias medievais, renascentistas e barrocas, Teotônio, espécie de *clown*, Arlequim e Polichinelo das culturas populares do hemisfério norte, retorna no século XIX, nos trópicos, para ali fundar uma *commedia dell'arte* tupiniquim e permanecer por muito tempo. Mais tarde ganha componentes elétricos, tem o som e a imagem ampliados e assume de vez a condição

³⁴ Sobre essas qualidades intercambiantes dos meios e modos de comunicação, cf. BOTREL, Jean-François. Entre imprimé et oralité: l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936). In : MOLLIER, Jean-Yves ; SIRINELLI, Jean-François ; VALLOTON, François (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*. Paris: PUF, 2006.

onipresente de mídia oralizada que lhe confere o povo comum, uma gente que não apenas morre por notícias mas carece também de entretenimento.

O trovador ambulante do Rio do início do Oitocentos nos orienta para a constatação de que os artefatos tecnológicos transfigurados em meios de comunicação são construídos aos poucos, em estruturas de sentimento duráveis. Teotônio, a personagem de Almeida aqui recaracterizada, não é e não pode ser a televisão da sociedade fluminense do tempo de Dom João. A TV é outra coisa. Ela é um *gadget* historicamente constituído, que surge como o “rádio com imagens”, para usar o aforismo de Assis Chateaubriand do início dos anos 1950, no Brasil, e tem sua materialidade transformada ao longo das décadas seguintes até se inserir nas novas plataformas da comunicação contemporânea, no contexto da digitalização da informação. Entretanto, a televisão traz materialidades, usos, práticas, linguagens, técnicas e conteúdos, que lhe antecipam e vão se sedimentando para configurar-se como meio, na duração. Ela ainda está por fazer-se, num processo constante de redefinição que perpassa diferentes tipos de sociedade, economia, cultura, e se forma paulatinamente na troca de experiências entre os diversos atores envolvidos. Teotônio é apenas uma célula perdida, um substantivo comum nessa história de confecção midiática.

“Uma personagem talhada pelo molde mais detestável; era um caboclo velho, de cara hedionda e imunda, e coberto de farrapos”. Almeida, quando apresenta a personagem, o superior hierárquico da casa de “feitiçaria”, dá continuidade ao desprezo com que o culto negro era visto desde os primeiros tempos da colônia. Frequentada tanto pela “gente do povo” quanto por “muitas pessoas da alta sociedade”, a instituição preserva uma memória oral materializada em práticas transmitidas pelo senhor da cerimônia aos membros assíduos ou esporádicos, que eram devidamente assimiladas. Os rituais, já presentes nos primórdios da invasão lusitana na América, retornam de maneira cíclica, no século XIX, e preservam a aderência oral aos fenômenos da natureza, ao uso do corpo, à recorrência a objetos materiais para a cura e os trabalhos do espírito, além, é claro, da constante vocalização das preces. Leonardo Pataca, o pai do nosso herói, conhecia bem a lógica das cerimônias de que tomava parte amiúde e a que se entregava “em corpo e alma”: “sabia de cor milhares de orações misteriosas, que era obrigado a repetir muitas vezes por dia” (ALMEIDA 2005, p. 31-33), numa maneira de processar a informação que dialoga com o funcionamento das instituições da escola secular e das lições de reza.

Os atores e os meios de comunicação organizados que eles encarnavam se multiplicam pela cidade, cada um com suas narrativas próprias, mensagens, suportes de memória, função,

mas todos submetidos a uma gramática comum: a do regime oral de processamento da informação. Outra figura menosprezada, desta vez não pelo autor, mas pela sociedade da época, conforme as referências do romance, é a do meirinho. Ocupado por “gente temível e temida, respeitável e respeitada”, o cargo, de “importância vantajosa” (2005, p.13-14), nas palavras cheias de humor com que Almeida o descreve, era todavia exercido por acaso ou por indicação, a exemplo do pai de Leonardo. A exigência de certo conhecimento das letras para o trabalho aponta para a presença da escrita também entre o povo comum, uma vez que o pai do protagonista se inclui na leva de imigrantes desfavorecidos na antiga capital do Reino, que aqui chegou para ganhar a vida. Os oficiais de justiça dos nossos dias, naquele tempo também circulavam pela cidade e, visto constituírem “a primeira instância entre os mortais e a lei” (CASTRO, 2007, p. 32), ou seja, entre o mundo oralizado e a palavra escrita que o governa, formavam uma mídia organizada, com agentes, materialidades, conteúdo, função, tempo e espaço de produção, tratamento e circulação de mensagens.

2.4. Carlota Joaquina em apuros: a realeza é surpreendida pelo sistema de informação

Os merinhos no Rio de Janeiro de el rei nos fazem lembrar a necessidade de um grupo social de se organizar num sistema de informação “retroalimentável”, um neologismo que dá conta do caráter cinético do processo, sujeito a constantes modificações a partir da ação e reação dos sujeitos envolvidos em situações de comunicação fortemente oralizadas. A Rua do Ouvidor – e, diga-se de passagem, que nome sugestivo para um logradouro público da cidade que é toda ouvidos! – na esquina com a da Quitanda, não é apenas o simples entroncamento desses profissionais, mas também um “centro nervoso” de produção e transmissão dos chamados “rumores públicos” que, além dos processos judiciais, os meirinhos se encarregavam de disseminar. Esse espaço demarcado pelos sentidos da fala e da audição, atravessados pela escrita, é a versão tropical do que ocorrera quase um século antes, na França de Luís XV, mais precisamente debaixo de “um grande e frondoso castanheiro que se erguia no coração de Paris, nos jardins do Palais Royal”³⁵. E aqui, no coração da nova capital do reino português, quem queria saber das coisas com certeza não passaria ao largo do Canto dos Meirinhos, para onde afluem as novidades.

³⁵ Assim Darnton descreve a “Árvore de Cracóvia”, um ponto de atração dos chamados “*nouvellistes de bouche*”, ou boateiros, que espalhavam de boca em boca informações sobre os eventos correntes” da Paris do século XVIII (2005, p. 42).

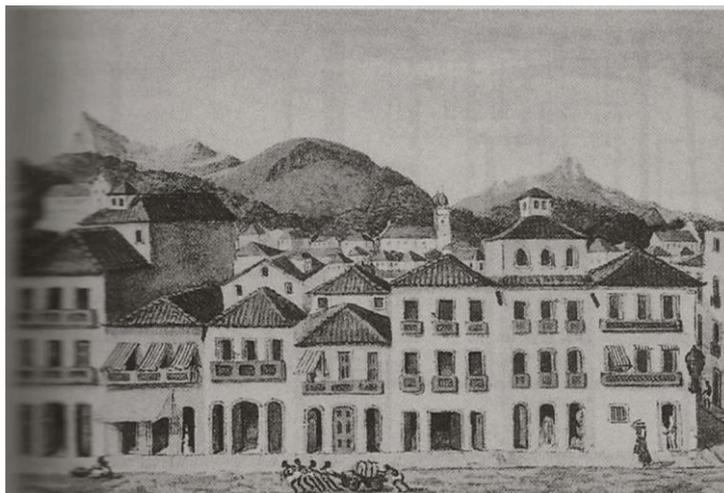


Figura 8: *Ouvidor, o nervo acústico da metrópole-aldeia*

Ali, também a conversa segue uma ordem; primeiro se fala mal, depois se fala bem. A reunião acontece sempre nos intervalos das atividades, ou seja, depois de entregues os inúmeros processos e intimações, quando a palavra escrita da lei era acompanhada pela fala do alvo do litígio, que deveria responder em alto e bom tom: “Dou-me por citado! Dou-me por citado!” (ALMEIDA, 2005, p. 13-14; CASTRO, 2007, p. 32-33). Não é difícil imaginar a facilidade com que pudessem apurar, compilar, checar, sintetizar e passar adiante as informações da cidade, em intervalos regulares de tempo e em lugares tão variados, formando uma verdadeira rede de comunicação que ligava vários pontos da cidade ao centro nervoso da Rua da Quitanda com Ouvidor, numa dialética de forças ao mesmo tempo centrípetas e centrífugas. A rede, formada por outros centros espalhados na nova metrópole, incluiria a possibilidade de se acrescentarem dados apurados ao longo do caminho, compilá-los na memória ou, quem sabe, rapidamente transpostos para um pedaço de papel, organizá-los na comparação com outras informações e sintetizá-los em histórias. Ao chegar no Canto dos Meirinhos, cada um dos *nouvellistes* poderia, então, checar com os colegas as informações apuradas e, num processo conjunto de configuração de intrigas, fazer nascer novas narrativas.

A maneira como a informação é processada, no indivíduo e também na sociedade, geralmente obedece a uma lógica mais ou menos comum, presente em episódios do romance de Almeida: Para começar, é preciso que o falante abra o canal de comunicação com as primeiras palavras que anunciam sua chegada, através do som da voz humana, acompanhado pelo movimento do corpo. Em seguida, “entra-se em conferência”, ao se tocar num assunto, falar sobre ele, indagar, ouvir e instruir-se (no mundo oralizado, o conhecimento vem sobretudo pelo ouvir). É quando, já munidos de conteúdo, os interlocutores combinam (compilam) as partes ouvidas. Depois disso, aproxima-se o momento de checar os dados, ao

relacionar o que se ouve com a realidade vivida, presenciada e tecida em forma de narrativa na memória oral e também nas falas dos indivíduos envolvidos na conversação. Decorrem desse tipo de relação entre mundo da experiência e mundo da narrativa a legitimação da fonte, o crédito e a autoridade a ela conferidos. Resta, então, concluir o raciocínio, memorizar o diálogo e, em seguida, passar adiante e fazer circular a informação que, agora, pode desencadear outras situações de interação cotidiana e, assim, perpetuar o circuito. As etapas não são estanques nem separadas, mas se atravessam e se interpõem. Ao falar, também se modifica o texto e se percebem conexões com o mundo material; ao ouvir, combinam-se as partes e também se pode relacioná-las à vida cotidiana; ao compilar, fala-se em voz alta e ainda se modifica o texto, escutando a própria voz e a do outro, sempre ligando os dados com a realidade empírica; ao concluir, se memoriza e ao memorizar, conclui-se; e, por último, ao disseminar a informação, novamente se fala, se ouve, reforça-se uma conclusão e o trabalho de memória é ainda mais intensificado.

O esquema pode parecer óbvio ao observador de hoje. Mas, quando relacionado ao processamento da informação pelas mídias escrita, sonora, audiovisual e digital, já devidamente institucionalizadas, percebe-se claramente a existência de mais uma estrutura de sentimento, não como um produto acabado e categorizado, mas como um processo em formação *na e da* sociedade brasileira. Muito provavelmente esse tipo mais complexo de processamento da informação, que envolve grandes trocas de mensagens e diferentes formas de comunicação, tenha se iniciado por volta do século XVII, na cidade da Bahia, quando esta se tornou a única aglomeração urbana de maior porte na Colônia. A mesma dinâmica do tratamento oralizado da informação deve ter, com certeza, permanecido em Vila Rica, no século XVIII, porém com o acréscimo de um ingrediente importante: a presença ainda mais significativa da palavra escrita tanto nos espaços privados quanto nos públicos³⁶, a sinalizar um período em que o processo privilegiado de oralização da sociedade é salpicado de letramento.

O que o Rio de Janeiro do início do Oitocentos teria, então, de original? A novidade está numa maior complexidade desse processamento oralizado, num tempo e lugar marcados pela presença do rei que, de qualquer maneira, não apenas dá à cidade um ar cosmopolita. Na condição de nova capital política, econômica e cultural do reino, maior porto do território, entroncamento do comércio internacional e “padrão de comportamento que molda o país pelo século XIX afora e o século XX adentro” (ALENCASTRO, 1997, p. 23), o Rio dinamizou

³⁶ Cf. VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da vida privada no Brasil*. S. Paulo, Cia das Letras, 1997, p. 379, v. 1.

ainda mais essa estrutura carregada pela fome de notícias, a necessidade e o desejo de falar e ouvir e a criação de uma sociedade da informação em rede para suprir a demanda. É certo que a chegada da Imprensa Régia e a fundação de uma Biblioteca com o tempo vêm transformar a comunicação e a produção de conhecimento no Brasil, mas o que se pretende mostrar, aqui, é de que maneira uma experiência mais abrangente – porque se encontra em *todos* os lugares da produção material da vida – torna-se o embrião dessa sociedade da informação em constante processo de fazer-se e recriar-se.

Em todos os lugares, por certo. Dom João, entre o deguste de um frango e a hora do beija-mão, teve que lidar, entre muitas outras tarefas de um soberano, com uma rede de boatos que cercava a vida da realeza e a administração do Império. A Quinta da Boa Vista, residência da família, e mais precisamente o Paço, eram dois outros centros nervosos de circulação de notícias, que chegavam, percorriam as salas e aposentos, produziam ação no tempo e no espaço, modificavam-se e depois se disseminavam pela cidade. O gênero por excelência, que aí se pratica, é o *mauvais propos*, ou “fuxico interno da corte”, para usar a classificação de Robert Darnton (2005, p. 51). “Era sabido na corte”, por exemplo, “que há muito o príncipe não repartia o leito com a princesa [mas] Dona Carlota não se alterava por esses rumores – que, aliás, nunca desmentiu”. Quando o autor diz *na corte*, entende-se não apenas a área ocupada pelo prédio residencial, como também os indivíduos que cercam o monarca e, por extensão, a cidade. Das câmaras mais recônditas, a notícia escapa, chega às demarcações limítrofes da estrutura física da construção - “comentava-se pelos umbrais do palácio que...” – e, depois, ganha as ruas, ou melhor, *transpira*: “Não se sabe como a notícia transpirara, mas até agora ninguém a desmentira. O fato é que, a se confirmar os rumores...” (CASTRO, 2007, p. 79; 134). Observa-se que a lógica da checagem para averiguar a autenticidade da informação é a mesma, nas diferentes redes de boatos, a do povo e a da nobreza, que acabam formando o sistema, nos espaços privados e públicos da cidade.

A notícia tão comentada dizia respeito ao casamento de Pedro Carlos, infante de Espanha, sobrinho de Carlota Joaquina criado em Portugal e igualmente transplantado para o Brasil. Maria Teresa, irmã de Dom Pedro, foi escolhida como noiva e também para cumprir a estratégia geopolítica de unir as casas de Bourbon e Bragança, despertando a fúria de Carlota, que tinha pretensões ao trono espanhol. Antes que se efetivasse o casamento, a infanta portuguesa, “bem informada e cheia de opiniões”, “escutava dizer” da vitalidade do primo e, “graças às inconfidências em palácio, não escapavam a ninguém, nem a Maria Teresa, os volteios e galopes de Pedro Carlos com um sem-número de mulheres”, futricos estes

confirmados por testemunhas espalhadas pelas antecâmaras e também no meio da ucharia do Paço e da Quinta, onde a virilidade do jovem cativava até as escravas (CASTRO, 2007, p. 79; 134-136). Os rumores envolvendo os dois príncipes começam a circular, atravessam a cidade e chegam até outro grande centro nervoso de informação do Rio de el-rei: o palácio onde morava Carlota Joaquina, em Botafogo. Conhecida como grande alcoviteira, “Carlota nunca abandonara um de seus velhos expedientes: a calúnia subterraneamente disseminada contra a dignidade real”. A gramática era esta: depois de saber das coisas, a princesa “distorcia os fatos ou omitia informações de acordo com seus interesses”, ampliava o teor das mensagens, modificava a estrutura das histórias e promovia verdadeiras campanhas de difamação do marido, que atravessavam o Atlântico e ganhavam status de documento no Velho Continente, graças à palavra escrita: “E como fazia isto? Escrevendo a seu pai e a seu irmão no exílio – sabendo que essas cartas seriam lidas por intermediários e se transformariam em documentos incriminadores”. Carlota funciona também como filtro de informação, uma espécie de interface de tradução das mensagens³⁷. No Brasil, uma rede de informantes alimentava os *mauvais propos* da princesa e suas artimanhas construídas na fala e na escrita. O fofoqueiro mais destacado era Sir Sidney Smith, o contra-almirante inglês com quem conversava até altas horas, discutia política, urdia ciladas e ainda trocava “pequenos e delicados regalos”. Carlota dava grande valor à informação e pagava muito bem por isso: um pirata inglês, frequentador do Paço, chegou a ser agraciado com um “saquinho de ouro que lhe mandara a princesa. Era sua recompensa pelas informações sobre Bárbara [a amante do rei] e D. João”, episódio que tentava utilizar como a última carta no jogo boateiro contra o marido e, assim, acabar com as núpcias dos príncipes. Mas Carlota não contou com a interferência de um homem do povo, pertencente a outro circuito de comunicação que, tal como um *hiperlink* inesperado e posto em movimento, muda o caminho da informação e reconfigura a rede. O cafetão da prostituta e amante do rei vai ao beija-mão e consegue relatar a trama na qual também estava envolvido ao soberano, que aciona seu secretário particular, mestre das intrigas pela escrita, fatais para acabar com os planos de Carlota Joaquina (CASTRO, 2007, p. 138-144; 164-165; 172-175). O primeiro casamento real na colônia

³⁷ As palavras *filtro*, *interface* e *hiperlink*, presentes no parágrafo em questão, são utilizadas como comparações e metáforas, uma vez que partem do tempo do pesquisador em direção a um passado distante, para tentar entendê-lo à luz do presente da análise, como qualquer ato de memória. No que se refere ao design de interface na plataforma digital do computador, ideia de que nos apropriamos para desenvolver, aqui, nosso raciocínio, cf. FERRÃO NETO, José Cardoso. *O mundo na sua língua*: rádio, internet e a BBC Brasil. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2005, Cap.3.

acontece em grande pompa e circunstância, com festejos por todos os lugares, fogos de artifício e desfiles de carros alegóricos.

Em torno de Dom João, com ligações também pela cidade, outros centros nervosos de processamento da informação têm lugar no grande sistema de comunicação predominantemente oralizado que envolve o Rio. Dom Pedro, bom montador e melhor ainda contador de histórias, nutria-se da maneira de narrar e dos conteúdos que os serviçais das cocheiras lhe transmitiam, os cavaleiros e palafreiros, especialistas em “anedotas escabrosas” e detentores de um “rico estoque de palavras”. O contato com os funcionários do Paço era não apenas verbal, mas Pedro “até os tocava e se deixava tocar fisicamente”. A performance oral desses intérpretes contadores de histórias mostra como as formas, os temas e toda uma gramática gestual vindos do povo, atravessam os lugares e os indivíduos de uma outra camada social, igualmente produtores de boatos que, de alguma maneira, “transpiram” e assim encontram o caminho de volta à esfera pública. “Era também com eles que, às gargalhadas, Pedro cantava e declamava as últimas cantigas vindas de Lisboa” (CASTRO, 2007, p. 54), canções satíricas com letra e música que transmitiam informação, entretinham, causavam efeito estético e variados tipos de sensações, como suporte de memória permanentemente atualizada para a construção de representações de mundo e, assim, partícipes na produção da vida material.



Figura 9: O Paço Imperial e sua tropa de “narradores” (1840)

O Paço, como mais um dos lugares do sistema de informação da cidade, também sob a lógica do circuito em rede, composto por vários centros interligados, contava ainda com outro lugar de processamento de mensagens: a Casa da Guarda, comandada pelo temível major Vidigal. O chefe da polícia tinha sua própria rede de informantes, que o atualizavam

constantemente e, com isso, permitiam-lhe saber onde atuava uma comunidade de quilombolas ou em que lugar havia reuniões de baderneiros com canto e dança, para serem aniquiladas de uma só vez. Leonardo, o menino protagonista, para livrar Pedro de uma emboscada de que havia sido vítima, sabe que, se fizer chegar a informação do sequestro do príncipe aos ouvidos do Vidigal, pode mudar a sorte do amigo. Dirige-se, então, à Casa da Guarda e, “fluyente em sua dissertação” constrói uma narração melodramática convincente e acrescida de detalhes, que incita o major a ir em busca de Dom Pedro, mesmo proibido de agir por ordens do palácio (CASTRO, 2007, p. 104; 218-220).

O major da Divisão Militar da Guarda Real de Polícia da Corte não tinha o conhecimento dos “criminosos políticos, homens finos e cultos” que conspiravam contra o poder real, enquanto este poder ainda se localizava do outro lado do Atlântico, mas com tentáculos no Novo Mundo, nos idos de 1790 a 1801. Depois da chegada de Sua Alteza, Vidigal lembra que, para se infiltrar nesse grupo de “patuscos” revolucionários de outrora, talvez o último resquício da Inconfidência e das tradições do espírito iluminista mineiro, e depois sufocá-lo, era preciso “aprender a falar como eles, usando palavras que eles viviam empregando, como ‘labéu’, ‘pálio’ e ‘temor servil’, seja lá o que elas significassem”. O orgulho do chefe da polícia de Dom João de ter aniquilado o círculo de letrados ganha uma aura saudosista quando Vidigal os compara aos vagabundos ordinários do tempo do rei, que lutam com outras armas – “as garruchas e os punhais” – e contra quem é preciso “ir à bruta”. As “redes de informantes” que o major precisava armar para vencer os insurgentes da palavra tinham que ser mais sutis e requeriam outra artimanha – a transposição da linguagem do mundo oralizado, terreno cognitivo já conhecido e dominado, ao mundo regido por outra ordem, a da escrita e da impressão (CASTRO, 2007, p. 114-115).

Enquanto Almeida praticamente se cala a respeito da cultura letrada no Rio do início do século XIX – apesar de ter sido jornalista, tradutor e administrador da Tipografia Nacional, tendo vivido, portanto, imerso nas letras - o romancista contemporâneo dá a entender a continuidade de uma boêmia literária parecida com a de Vila Rica, a salpicar de letramento a sociedade fluminense predominantemente oralizada, no intervalo de tempo que vai do fim do Setecentos aos anos que se seguiram à chegada da Corte. Todavia, fica difícil avaliar sua dimensão revolucionária e se por ventura chegou a ganhar força e se expandir pela nova metrópole lusitana ou se permaneceu como grupo insólito e exógeno, hipótese bem provável pela maneira com que esses indivíduos são incluídos na narrativa de Castro, sob a condição de serem citados apenas para enriquecer a descrição do major da Guarda. O escritor menciona

“liberais, intelectuais e artistas” que “detestavam o Vidigal e não admitiam ser vistos em sua companhia”, por não aprovarem as táticas militares do major de obrigar os prisioneiros, “em troca de liberdade, a servir na Guarda Real, com o que estava enchendo a polícia de gente tosca”. A estimativa do grau de efervescência das palavras escrita e impressa no cotidiano do Rio de Janeiro logo após 1808 fica, assim, comprometida, quando a maior parte das referências, nos dois romances, aponta ora à burocracia colonial ora para uma circulação pequena de cartinhas e bilhetes no meio do povo comum, além de correspondências judiciais, também no âmbito burocrático. Há uma citação, em Ruy Castro, da biblioteca da Coroa, muito provavelmente de uso particular dos príncipes, e a menção a uma papelaria na Rua do Ouvidor, onde aqueles revolucionários vencidos pelo Vidigal compravam as armas “letais”: “penas de ganso, tinteiros, resmas de papel e alguns mata-borrões” (2007, p. 105; 118). Não se sabe ao certo quem, além deles, adquiria os produtos da Papelaria Bouvoir, com que frequência e para que usos. Muito provavelmente, os fregueses eram os intelectuais e artistas já mencionados, uma gente ignorada por Manuel Antonio de Almeida e parcimoniosamente acrescentada por Castro à composição da sociedade da época. Entretanto, a localização do estabelecimento, próximo ao Canto dos Meirinhos, já fornece um indício da presença material da escrita nos espaços de maior circulação de pessoas, o que revela ainda mais uma oralidade secundária, ainda mais distante de um passado estritamente oral, do tempo em que os autóctones reinavam soberanos na *terra brasilis*.

Se a *comunicação* é o elemento da produção material da existência que mais salta aos olhos, nas duas obras, por que então o resultado do trabalho narrativo desses intelectuais insurgentes não aparece como componente importante do sistema de informação da época, ou melhor, por que não se materializam em gazetas manuscritas, *nouvelles à la main* ou até mesmo poemas e pequenas crônicas do cotidiano, da sociedade e da política?³⁸ Por que o círculo letrado não chega a se constituir em mais um *significativo centro nervoso de produção e circulação* de histórias a *integrar a rede* de comunicação oralizada, quando, teoricamente, o oralizado permitiria a circularidade entre os regimes oral e escrito/impresso? Embora Ruy Castro dê a entender que as críticas dos intelectuais aos procedimentos disciplinadores do major concordavam e se misturavam aos comentários das “pessoas do povo”, é no meio da

³⁸ Não estamos afirmando que não havia jornais manuscritos, nem outro tipo de imprensa na cidade do Rio de Janeiro, apenas que esses veículos não se mostram nas obras estudadas. Em 1827, aparecem os dois mais tradicionais jornais do século XIX: *Aurora Fluminense*, de Evaristo da Veiga, e o *Jornal do Commercio*, de Pierre Plancher-Seignor. Havia ainda a circulação de folhas manuscritas, como as tradicionais *Sentinelas da Liberdade* de Cipriano Barata. Sobre a imprensa do século XIX, cf. entre outros LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos: a guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000 e MOREL, M. *Cipriano Barata na Sentinela da Liberdade*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2001.

gente comum que a desaprovação ganha uma forma narrativa especial. Diz o autor que muitos daqueles que tinham contas a prestar ao comandante da polícia cantavam uma estrofe de espanto quando dele se aproximavam: “Avistei o Vidigal./ Fiquei sem sangue./ Se não sou ligeiro, / O quati me lambe.” (2007, p. 105). Ao contrário do povo comum, que encontrava nas várias tipologias da fala e do gesto a oportunidade para fazer escoar os diversos sentidos da experiência, a intelectualidade da época talvez compusesse um círculo próprio de comunicação, velado, alheio ou subjacente ao grande sistema oralizado, que ainda carece de ser descoberto e desvendado nos vestígios que se perdem e se acham, na arte e na História. Ou, talvez, como espíões equipados pela escrita e a impressão, e a exemplo do pirata Jeremy Blood, os intelectuais do tempo do rei estivessem ocupando o tempo do ócio a invadir circuitos oralizados, tentando de alguma maneira desestabilizá-los num ponto ou outro do fluxo informativo e, assim, interferir na produção de histórias da gente de ofício e da realeza. Mas, para saber disso, como diz Robert Darnton, é preciso “brincar de ser Deus” (2003, p. 199), um pouco mais.

Também não é possível inferir qual a audiência da biblioteca real. Sabemos, entretanto, que o príncipe Dom Pedro, bom ouvidor, cantador de cantigas e contador de histórias orais, “compensava seu *desapreço pelas letras* [grifo nosso] com uma surpreendente vocação musical”. Na memória dos dois romancistas, materializada na configuração de suas obras, não se vê, em nenhum momento, o povo comum se dirigir à papelaria ou participar de rodas de leitura, ainda que em voz alta. Nenhum exemplar do Correio Braziliense ou da Gazeta do Rio de Janeiro sequer ocupa a mesinha de centro da comadre ou o balcão da barbearia do compadre. O que enche o Rio é o som das conversas, dos boatos, do dialeto cantado dos negros, dos gritos de Dona Maria, a Louca, vindos das janelas do convento do Carmo, do coro das virgens no enterro de Bárbara, a amante de el-rei, do murmúrio das rezas e novenas nas casas, das palavras incisivas do Vidigal dispersando ciganos e matutos e dissolvendo brigas (CASTRO, 2007, p. 30; 74; 78; 102; 193-194; 197; 241).

Uma personagem intrusa na literatura dos trópicos volta à cena. O fidalgo de Cervantes, depois de fazer sua aparição em Salvador, no século XVII, percorre um longo caminho desde a Baía de Todos os Santos e ressurge na cidade igualmente fétida e barulhenta do Rio de Janeiro, muitos e muitos anos depois. “Era um cavaleiro andante, um Quixote bem-sucedido, um herói das ruas – até seu cavalo Tritão era um herói. Como poderia duvidar de si mesmo?”, descreve Ruy Castro. Estranha essa metáfora de um sujeito das letras para um indivíduo com dificuldades em articular ou traduzir em palavras coisas tão concretas quanto

as modificações que se operavam em seu corpo, por ocasião da idade (2007, p. 113; 121). Mesmo assim, Vidigal é a metáfora da escrita e da impressão, nos romances.

Antes de dispersar um ritual de nigromancia, o major observa, curioso, distanciado e “com ar pachorrento”, o desenrolar da cerimônia, analisando cada peripécia dos envolvidos no transe sonoro e gestual. A fleuma que precede a ação se percebe até na “voz descansada e adocicada”, branda e mansa, com que trata os participantes da magia. Ele vem para trazer a ordem e a disciplina; é “o árbitro supremo”, o símbolo maior da autoridade das ruas, que “exercia enfim uma espécie de inquisição policial”. A presença física já era suficiente para “mudarem-se repentinamente as cenas”, “serenar tudo em um momento” e fazer com que os acontecimentos “tomassem logo um aspecto sério”. Ao silenciar qualquer festa ou reunião em que os ânimos se exaltassem em canto, dança e risadaria, a imagem que se tinha do “cruel major” era a do desmancha-prazeres, do elemento desestabilizador das manifestações do mundo oralizado (ALMEIDA, 2005, p. 34-36; 178). A metrópole em desordem, que ardia em súcias e patuscadas, durante o dia, mas principalmente à noite, era alvo das rondas do Vidigal e sua intrépida trupe. No sábado de Aleluia, a forma que o boneco da malhação assumia, “em vários bairros da cidade”, era a do judas na figura do xerife que, cego, surdo e mudo, ganhava “versos ofensivos” cantados por “meninos, jovens e adultos” (CASTRO, 2007, p. 69; 119).

Assim como o soldado de el-rei, as tecnologias da escrita e da impressão guardam o potencial de revolver o mundo da oralidade, seus agentes e materialidades narrativas. A ordem trazida é a da lógica do alfabeto fonético, da sequencialidade, da uniformidade e da suspensão do tempo cíclico do eterno retorno para uma temporalidade demarcada numa linha sucessória. A lei, como apanágio da escrita, confere autoridade à palavra espacializada e permite a manutenção de impérios, à semelhança da presença física do chefe da guarda a serviço da Monarquia lusitana transplantada. Vidigal, naturalmente, não consegue silenciar de vez todas as reuniões festivas que pululam pela cidade e pelo reino, vistas como insurreições contra a ordem e a missão civilizatória de que se empenhou o Paço ocupado pela presença de Dom João, sede também da Guarda e quartel-general da polícia. Nasce, assim, mais uma comparação interpretativa da literatura e dos regimes de informação nela representados: a da oralidade brasileira historicamente construída também como subversão à tentativa da escrita e

da impressão de civilizar os trópicos e mudar uma condição supostamente “atrasada” pela abstração do conhecimento letrado³⁹.

Do Paço, também, obtinham-se informações sigilosas que geravam negócios para corsários e piratas. Era o caso do inglês Jeremy Blood que, além de envolvido na rede de intrigas de Carlota Joaquina, também se beneficiava de notícias adquiridas por suborno, com os administradores de D. João:

Em troca de propinas, esses funcionários o municiavam de informações emanadas dos trapiches por onde andavam e saíam as importações e exportações brasileiras. De posse delas, Blood fazia operações de compra e venda que lhe rendiam escandalosos lucros (CASTRO, 2007; 24).

Todo esse sistema de comunicação em rede, permeado pela palavra escrita mas predominantemente oralizado, já permite falar de uma cultura midiática no Rio de Janeiro do início do século XIX, uma vez percebida a presença de “um *medium* dominante exercendo uma irradiação tal que a cultura, a partir daí, se confunde largamente com seu vetor” (SIRINELLI, 2002, p. 12). Essa constatação, portanto, pressupõe um entendimento do oral como *meio*, o que não apresenta dificuldade: existe produção, armazenamento, circulação e consumo de informação em múltiplas materialidades; há regras estruturadas e acordadas que definem seu funcionamento, o que chamamos de *gramática*, além de sujeitos históricos presentes em várias etapas dos diferentes processos de comunicação, da produção à recepção; por fim, o meio oral, sem dúvida nenhuma transforma, transmite e dá nova forma à experiência, amplia o raio de ação da palavra e do gesto ao estender essas faculdades e todo o conjunto do sensorio humano, formata e rearranja os padrões de associação e comunhão, além da própria relação entre os sentidos (McLUHAN, 1964, p. 56-59; 127). Se considerarmos ainda o caráter de um meio de “ser colocado em uso para o homem antes mesmo de ser pensado”, em ambientes de comunicação onde o que mais existe é a “interpenetração de um meio por outro” (McLUHAN, 1964, p. 49; 51), chegaremos à conclusão de que muitas das práticas sociais que envolvem as personagens de Almeida e Castro não apenas estão imbuídas de uma cultura midiática como também, nos usos que fazem dos suportes e conteúdos

³⁹ É preciso lembrar, mais uma vez, que oralidade e escrita não são estanques, ou seja, também operam em regime de circularidade. Além disso, esses modos de processar a informação não apresentam, por si só, conotações positivas ou negativas quando confrontados, mas se transformam continuamente com as práticas sociais e os diferentes usos e apropriações que deles fazem os sujeitos históricos em condições específicas. Entendemos, todavia, que há uma dialética entre determinadas características do oral e do escrito, que permanecem mais ou menos constantes apesar da ação do tempo e da história em lugares geográfica e culturalmente diferenciados, e as diversas articulações que permitem, entre outras coisas, afirmar que existem especificidades tanto da oralidade quanto do letramento no contexto brasileiro.

comunicacionais, num diálogo constante entre as materialidades do oral e do escrito, preparam o terreno para outro tipo de cultura que vai se estabelecer na cidade e no restante do país décadas depois – a cultura de massa, instigada pelo impresso carregado de índices de oralidade e sedimentada pelos meios elétrico-eletrônicos⁴⁰.

Uma vez admitidas, em primeiro lugar, a condição de meio atribuída ao oral e, em seguida, a abrangência da *cultura midiática* e sua sobreposição à noção de cultura de massa (SIRINELLI, 2002, p. 15), pode-se argumentar, junto com Robert Darnton, que “toda era foi uma era da informação” (2005, p. 40), porque nunca cessou de haver um meio de comunicação a permear o tecido social, desde os tempos mais remotos. Assim, não é preciso esperar a tecnologização dos meios no contexto da indústria cultural, para se falar em cultura midiática. Até porque outros fatores que entram em jogo num sistema midiático já se fazem presentes, ao menos na nova capital do império português no início do Oitocentos - “uma sociedade do acontecimento narrativizado” (LITS, 2006, p. 61) -, numa lógica de produção baseada em suportes específicos que se juntam para compor o sistema, utilizados individual e coletivamente. A ênfase à identidade coletiva em detrimento da noção de autor, própria dessa cultura baseada na mídia que atravessa e impregna uma determinada sociedade, já pode ser verificada no grau de sofisticação que é dado a ler no Rio de Janeiro de el-rei, no folhetim de Almeida, onde a diversidade de práticas e usos dos suportes ligados em rede resulta num ambiente comunicacional híbrido, de contaminação mútua, tanto entre plataformas quanto entre sujeitos da comunicação, e também seriado. Ou seja, é possível localizar uma produção contínua e em série de formatos e conteúdos: boatos, fuxicos, demandas judiciais, cartas e outras materialidades do discurso sempre de encontro a um público que lhes determina a existência e durabilidade. A esses traços marcantes de uma cultura midiática, pode-se ainda falar de uma *mediatividade* e de uma *mediagenia* da sociedade. O primeiro termo, emprestado de Phillipe Marion (apud LITS, 2006, p. 58), tem a ver com “todos os parâmetros que definem o potencial expressivo e comunicacional desenvolvido pelos *media*”, o que se verifica na importância das tais “instituições” midiáticas, que aqui separamos para análise, no funcionamento do sistema em rede do Rio imperial. A *mediagenia*, por sua vez, “uma forma expressiva que resulta da fusão mais ou menos bem sucedida entre narração e mediação” (LITS, 2006, p. 58-61), sinaliza que a sociedade carioca do início do século XIX é o lugar privilegiado da recitação de histórias e mostra, nesse espaço e tempo devidamente historicizados, uma hipertrofia da função narrativa nas trocas cotidianas de informação que já

⁴⁰

A cultura de massa será tratada mais especificamente nos capítulos 3 e 4 desta tese.

é, portanto, anterior ao advento da técnica industrial. Dona Maria, “que morria por conversas, e sobretudo por novidades” (ALMEIDA, 2005, p. 94), que o diga...

Afinal, não é um meio de comunicação senão um incessante contador de histórias?

2.5. A cidade conta, canta e representa: música, poesia e teatro na construção da memória oral

O Rio de Janeiro na segunda década do século XIX, tal qual a cidade da Bahia no Seiscentos, é dominado por uma sinfonia de sons. Um deles vinha dos fados, modinhas elundus, tocados, cantados e dançados em roda, em ocasiões que variavam de festas, batizados e demais cerimônias da vida privada a piqueniques e outras excursões ao ar livre. Toda vez que, no meio de uma conversa ou de um encontro informal, se encontrasse a ocasião, o desejo ou a necessidade de ilustrar uma ideia com uma estrofe cantada, a música, como artifício de memória, unia-se à palavra e ao gesto para anunciar a chegada de um vendedor ambulante, chamar um conhecido para fora de casa, completar o sentido de um boato ou resgatar algum momento da história da vida de uma personagem. O povo comum tinha um vasto repertório que incluía gêneros tais como a *modinha-pátria*, utilizada pelos portugueses exilados para lembrar com nostalgia a terra deixada no além-mar; a *tirana*, cantiga de amor ou “canto de trabalho entoado ao desafio por lavadeiras, roceiros, canoeiros”; a *toada*, “de melodia simples e monótona, texto curto, sentimental ou brejeiro, de estrofe e refrão”⁴¹ e outras tantas quadrinhas, que compunham o hábito de quem perambulava pelas ruas. Muitas vezes, o humor e a crítica social davam o tom, como nos encontros de um grupo de baderneiros que inventou não apenas um fado para zombar do chefe da polícia, mas também toda uma teatralização das melodias que formavam a peça⁴², encenada na sala da casa de um deles:

Nesse fado a personagem principal representava o major que, figurado morto, vinha estender-se amortalhado no meio da sala; as demais personagens cantavam-lhe em roda cantigas alusivas, que terminavam todas pelo estribilho que acima indicamos (ALMEIDA, 2007, p. 205).

O rito teatral tinha, segundo o autor, a função mnemônica de “imortalizar as façanhas” dos “gaiatos e suciantes da cidade, a quem o major Vidigal dava constantemente caça”

⁴¹ As definições de *tirana* e *toada* são do DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO Século XXI. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, versão 3.0, nov./1999.

⁴² A palavra *fado*, utilizada pelo autor no capítulo em que narra a brincadeira dos rapazes, parece ter o sentido de comédia que inclui um conjunto de cantigas e a representação teatral dos versos cantados. Cf. ALMEIDA, op.cit., p.205.

(ALMEIDA, 2005, p. 205). Desta maneira, a representação, toda vez que é posta em cena na inter-ação dos atores, entre si e com o público, faz retornar o passado que, ao se reatualizar, transforma-se em presente da performance. É nesse tempo cíclico constantemente revivido que a tradição oral se firma, dá coesão ao grupo e preserva os valores compartilhados e permanentemente reconstruídos na narrativa. A perenidade da experiência cotidiana, materializada nas cerimônias e rituais dramatizados, é conseguida pela conjugação de palavra cantada e gesto, repetidos inúmeras vezes. O estribilho “*Papai lelê, seculorum*” da canção cantada pelos malandros e por eles inserida no contexto da peça teatral que criaram, vinha para escarnecer o Chefe da Guarda e lembra a constante repetição do latim das missas a que o povo assistia e que, agora, num contexto bem mais laico e aprazível, ecoa semelhante a um réquiem ao Cavaleiro da Ordem, como se a ficção inventada tivesse a força de um dia retornar ao mundo material de onde saiu para transformá-lo.

A peça teatral faz lembrar a reciprocidade entre a produção material da vida entrelaçada com a criação ficcional, o que se verifica também nas cantigas utilizadas em situações quotidianas de comunicação. Vidinha, uma juvenzinha por quem Leonardo se apaixona, é uma trovadora de mão cheia, que dá o seu recado em versos cantados, conhecidos dos irmãos e dos que costumavam acompanhar o bando nos farranchos pela cidade. Na primeira vez que se une ao grupo, levado pelo irmão da “artista”, o herói do romance de Almeida já é seduzido pelo canto da mulatinha de “lábios grossos e úmidos” e de fala “um pouco descansada, doce e afinada”:

Se os meus suspiros pudessem
Aos teus ouvidos chegar,
Verias que uma paixão
Tem poder de assassinar.

Não são de zelos
Os meus queixumes,
Nem de ciúme
Abrasador;
São das saudades
Que me atormentam
Na dura ausência
De meu amor. (ALMEIDA, 2005, p. 152)

Vidinha costumava atender a pedidos e, durante uma saída dos jovens em bando pela cidade, a modinha descrita acima, escolhida pela turma de suciantes, funcionou como pré-estréia de uma série de cantigas a seduzir o coração de Leonardo. Ao dizer na letra simples de

versos encarrilhados e rimas na maioria pobres, que se os “suspiros” conseguissem chegar ao destino eles poderiam matar alguém de amor, Vidinha resume numa estrofe toda a lógica não apenas da composição poética musicada como também de todo o conjunto de meios de comunicação e produção de sentido no cotidiano. É para o *ouvido* que se dirigem os suspiros, notícias, boatos, demandas judiciais, fuxicos da corte e outras novidades da época que circulam em rede no grande sistema de comunicação do Rio de Janeiro do tempo do rei. O “poder de assassinar” dessas tipologias, quando se efetiva, nada mais é do que o ato catártico da comunicação que produz *ação* no mundo, ou melhor, uma catarse já presente na composição da modinha e efetivada no ato de ouvir, aprendido socialmente. A cantiga ouvida, resultado da imaginação produtora de um autor do povo que a jovem incorpora e traz de volta ao presente, na roda em que é cantada, vai produzir em Leonardo, o espectador transformado em centro de depuração da intriga, mudanças interiores e exteriores, umas mais, outras menos sutis (RICOEUR 1983, p. 101-102; 1984, p. 23), quando passa a assumir ele próprio a conduta de sedutor em busca do objeto de desejo.

A capital do reino português, no início do Oitocentos, é uma cidade que oferece espaços e situações propícias a fazer aflorar a inteligência narrativa oral. É numa das declarações de amor de Manuel Antonio de Almeida ao lugar onde nasceu que se percebe a característica marcante do Rio como cidade em que a maioria das atividades sociais e socializantes – e, portanto, do âmbito da comunicação - acontece ao ar livre, de dia e de noite. O escritor fala dos “luares magníficos que só fazem no Rio de Janeiro”, para introduzir os cenários naturais e outros construídos pelo homem, por onde passa o bando de jovens a cantar e contar histórias:

Naqueles tempos uma noite de luar era muito aproveitada, ninguém ficava em casa; os que não saíam a passeio sentavam-se em esteiras às portas, e ali passavam longas horas em descantes, em ceias, conversas, muitos dormiam a noite inteira ao relento (ALMEIDA, 2005, p. 154).

E no meio dos sons que dominam um desses encontros “em uma larga esteira junto à soleira da porta sobre a calçada”, a escuta de Leonardo se torna seletiva e perspicaz, com o propósito de entregar-se ao embalo da voz daquela por quem se apaixonara: “Não ouvia senão o eco da modinha que ela cantava. Estava pois embebido num êxtase contemplativo”. Depois de muito insistir a audiência, Vidinha pega a viola e entoa a música indicada por uma das velhas da família: “Duros ferros me prenderam / No momento de te ver; / Agora quero quebrá-los, / E tarde, não pode ser.” (ALMEIDA, 2005, p. 155-156). A estrofe traz algumas

significações interessantes. As ideias de prisão e liberdade ligadas ao mundo sentimental, expressas em versos que sugerem temas apropriados do real, das condições de escravidão e alforria, numa época em que o Rio já é negro, integram a modinha solicitada, que a mulatinha-intérprete, enfim, executa. Mesmo transposta para o contexto das relações amorosas, em que assume conotações outras que não aquelas ligadas à escravaria presente na realidade material, as ideias que compõem a metáfora indicam a ficção como campo da verossimilhança. Ricoeur lembra que “o mais verossímil é o que se prende mais ao familiar, ao ordinário, ao quotidiano” (1984, p. 29). Assim, o desejo de libertar-se dos grilhões da família, numa roda comunitária em que os parentes estão no controle de tudo o que se passa, e entregar-se livremente a um romance aponta, ainda, para o mundo vivido de onde saiu a transposição poética, à realidade das ruas, aos sons das correntes que revelam a relação histórica entre a oralidade e o sistema de produção escravista, no Brasil.

Os versos, que tinham destinatário certo e queriam comunicar um estado de espírito da *performer*, quando retornam ao mundo vivido de onde saíram, ainda são capazes de produzir um efeito interessante no receptor de ouvidos atilados. Leonardo ficou completamente desorientado: “ainda não tinham expirado as últimas notas do canto, e já, *passando-lhe rápido pela mente* um turbilhão de ideias...[grifo nosso]”, chega à comparação inevitável entre Luisinha e Vidinha, o antigo e novo amor (ALMEIDA, 2005, p. 156). A modinha como materialidade da comunicação e da expressão tecida nas palavras e na música, além de suporte de uma memória com ligações na estrutura social e histórica, é o elemento catalisador de pensamentos, ideias e sentimentos e da faculdade de processá-los todos, no próprio momento presente da escuta e da interação, o que ainda caracteriza uma situação de oralidade.

As linhas poéticas oriundas de canções são frequentes, também, nas conversas cotidianas. Certa feita, depois que o moleque Leonardo escapara das garras do major Vidigal, a multidão que assistira a mais uma derrota do chefe da polícia incita-o a reconhecer a inoperância da busca e a esperteza do fugitivo:

- Então, Senhor major, dizia-lhe um dos da turba, desta vez

*Passarinho foi-se embora,
Deixou-me as penas na mão.*

- Senhor major, dizia outro, procure nos bolsos.

- Dentro da barretinha, emendava outro.

- Atrás da porta, replicava aquele. (ALMEIDA, 2005, p. 183)

E assim prosseguiam os insultos. Os versos em itálico do autor, destacados no centro da página, são inseridos no meio do contexto comunicativo como que para complementar o sentido da fala corriqueira, além de exercerem uma função pedagógica, semelhante à dos provérbios e ensinamentos para a edificação, uma espécie de paráfrase do Sábio hebreu, para quem “um pássaro na mão é melhor do que dois voando”⁴³, ditado que subsiste ao tempo e retorna permanentemente no imaginário do povo comum. A poesia que exorta e insulta mostra que as situações comuns de interação cotidiana pela palavra e pelo gesto, na época de Dom João, ainda estão carregadas de uma instrução prática, um conselho, que se inscrevem no domínio da vida material e de onde advém a sabedoria. A metáfora do passarinho que escapa ao controle do chefe da guarda, reconfigurada na situação de comunicação, é a transmissão de um saber que encontrou um novo contexto para se atualizar e ser revivido (BENJAMIN, 1989, p. 442).

A poesia em forma de ditados e cantigas, inserida nos contextos de comunicação, refletia não apenas as situações do cotidiano, como também através desses gêneros era possível construir a memória da experiência vivida, em letra e música. Dom Pedro aprendeu com os serviçais das cocheiras, por exemplo, a zombar “das repetidas tentativas de invasão de Portugal pelos franceses naquela época” na seguinte cantiga, que um sistema de comunicação fez chegar de Portugal ou pela boca da gente de ofício ou por anotações escritas novamente oralizadas *a posteriori*, e que tinha o status de notícia:

Carregados de cabras e de latas
De longas ferrugentas escopetas
Embrulhados nas sórdidas roupetas
Aqui os vi entrar quase de gatas (CASTRO, 2007, p. 54-55).

Assim o príncipe também se instruía e se colocava a par do que se passava no Reino, do outro lado do Atlântico. Não lhe faltava quem lhe cantasse uma estrofe. Até a avó, “quando os surtos [de loucura] a poupavam... recitava para Pedro quadrinhas populares de sua juventude, como se ele tivesse feito parte dela”. A ênfase dada pelo autor na disparidade entre o tempo vivido por Dona Maria e o tempo contado, o presente em que se enquadra o neto, acaba revelando, mais uma vez, a atualidade da narrativa, sua durabilidade e elasticidade temporal, uma vez que até a própria avó percebia que o ato de contar a transportava para o

⁴³ “A bird in the hand is worth two in the bush”. O verso, retirado de uma versão atualizada da Bíblia, contextualiza a ideia atribuída a Salomão de que o mero sonho da cobiça é inferior à posse efetiva do objeto concreto, daquilo que está à vista. Cf. THE WAY, an illustrated edition of the Living Bible. Wheaton, Illinois: Tyndale House Publishers, 1972, p. 558.

passado: “Era como se, naqueles momentos, o mundo de dona Maria voltasse, trinta ou quarenta anos antes...”. O tema religioso de uma das estrofes recitadas parecia recorrente no rito familiar de declamação, presente tanto no dia-a-dia do povo quanto no Paço e na Quinta da Boa Vista:

Pergunta certa senhora
Sem presumir mal algum
Se um beijo à sexta-feira
Fará quebrar o jejum. (CASTRO, 2007, p. 75)

A santa prática religiosa da abstinência e a possibilidade de ser violada pelo ósculo mundano é uma estrutura arquetípica que parece comum ao imaginário da época e é apresentada pelos dois romancistas. Manuel Antonio de Almeida cita uma cantiga que considera modelo de “gênero e estilo” do que se entoava no Rio do início do Oitocentos. Cantada pelos meninos que formavam o rancho que desfilava pelas ruas da cidade nas Folias, “durante os 9 dias que precediam o Espírito Santo”, a quadrinha retoma a dialética do sagrado e do profano:

O Divino Espírito Santo
É um grande folião,
Amigo de muita carne,
Muito vinho e muito pão. (2005, p. 102)

As referências que Manuel Antonio de Almeida faz às procissões, quando “enchiam-se as ruas de *povo*”, e às Folias que compunham o Pentecostes, “uma das festas prediletas do *povo fluminense*” (2005, p. 90; 104, grifos nossos) - duas ocasiões em que as cantigas figuravam como suportes da comunicação, além das patuscadas dos jovens - nos fornecem pistas para entender o caráter desse gênero que circulava no Rio de Janeiro da época. Ele pode muito bem ser enquadrado na categoria *canção popular*, “uma expressão que se aplica, hoje, a toda canção largamente difundida entre o povo e, mais frequentemente, com a conotação de ‘classes populares’” (DELARUE, 2002, p. 13). Outra questão pertinente diz respeito ao suporte material e à forma de circulação dos poemas recitados e musicados. Se a cultura produzida pelas classes populares é predominantemente oral, como já sublinhou Carlo Ginburg (1987), as canções nela inseridas também podem ser caracterizadas como *de tradição oral*, uma vez que são “transmitidas oralmente numa sociedade onde o analfabetismo tem perdurado durante muito tempo” (DELARUE, 2002, p. 13).

Todavia, essas categorizações precisam ser relativizadas. O primeiro problema que surge das definições acima tem a ver com a inclusão do conceito de classe na denominação de canção popular. É preciso salientar que o fato de circular na maior parte das vezes no *menu peuple* – as gentes de ofício, a pequena burguesia, os escravos e outros grupos à margem do que poderia se considerar “a sociedade” de uma época e de um lugar – não significa que um determinado gênero dito popular possa se restringir a um grupo social. Outro problema diz respeito à transmissão dos gêneros orais em sociedades de uma maneira ou de outra atravessadas pelas tecnologias da escrita e da impressão e que, portanto, não podem mais ser consideradas como incluídas num regime de oralidade primária. É praticamente impossível não haver ingerência da escrita em práticas de leitura e apropriações fundamentalmente oralizadas, embora a oralização dos textos predomine nos modos de transmissão, circulação, recepção dos formatos e conteúdos. Assim, embora “a grande matriz oral” dê as regras, “construída por categorias de expressão, situações narrativas conservadas e arquétipos [do imaginário]”, é preciso considerar os vestígios do escrito e do impresso no oral, as múltiplas interferências entre os modos de comunicação e representação, os caminhos tortuosos percorridos pelas narrativas até chegarem ao leitor-ouvinte (FERREIRA, J., 1994, p. 52-54). Na sociedade carioca do Oitocentos não existe oralidade no seu estado puro, intocado pela tecnologia: os centros nervosos de produção e divulgação de notícia, uns mais, outros menos perpassados pela escrita, em algum ponto se cruzam; os conteúdos das cartas e documentos reais vazam para o circuito misto oral-letrado; os fuxicos transpiram do Paço e da Quinta para as ruas, são transcritos por Carlota Joaquina e viajam no suporte mnemônico das cartas até o Velho Continente, assim como muitas canções que podem ter vindo de lá em anotações esparsas ou organizadas em livretos *de colportage*, que têm origem no século XV, depois ouvidas e aprendidas de cor, mais tarde novamente transcritas e até mesmo impressas.

Por conseguinte, é preciso levar em conta as inúmeras materialidades do escrito e do impresso, muitas vezes não consideradas pela alta cultura dos livros e da imprensa social e culturalmente restrita como pertencentes ao letramento e, talvez por isso, ausentes no romance de Almeida, o jovem tipógrafo: a literatura de cordel, os almanaques, os livros de horas, os livretos astrológicos e outros vetores marginais da comunicação que, desde os primórdios da Galáxia de Gutenberg, fazem a ponte entre a *culture savante* e a cultura de baixo, popular e predominantemente oral. São inúmeras as traduções e transmutações que sofre um texto, diversificadas as práticas culturais de leitura e produção de sentido a partir da escritura,

variados os códigos que se conjugam e se interpenetram na ânsia de composição narrativa e de representação de mundo construídas pelos sujeitos históricos.

Assim, não há por que não pensar que as práticas de produção, conservação e divulgação já presentes na Bahia de Gregório de Matos, herdadas dos colonizadores, não teriam continuado no Rio de Janeiro de Almeida: compilação oral e escrita de poemas, recitação em voz alta, leitura e recepção em grupo dos textos, memorização de versos para transcrição posterior etc., muito embora o autor do século XIX não deixe muitas pistas da “matriz impressa” no sistema de comunicação oralizado. O que o escritor revela, nas entrelinhas da narrativa, é na verdade a “matriz performática” do ato comunicativo, isto é, “aquilo que se junta à ação do texto impresso sobre o oral e sobre a etapa seguinte do oral como performance, que sempre carrega características vivificantes” (FERREIRA, J., 1994, p.52-53). Em outras palavras, é o próprio ato comunicativo no tempo presente, em que o intérprete, sua voz e seu corpo impõem outro regime ao texto⁴⁴. Entretanto, na ciranda do oral e do escrito dessa sociedade, portugueses do povo comum alfabetizam os filhos em casa ou os enviam a um preceptor; os mesmos desterrados fazem festas para receber o compadrio e retomar as cantigas e danças d’além-mar; escravos tomam aulas de catecismo e aprendem a decorar orações em latim; jovens patuscos saem às ruas para as folias que teatralizam histórias sagradas de um povo cuja civilização está ancorada na Palavra escrita e ditada pela divindade. São tempos longínquos que voltam constantemente, se atualizam na memória construída no presente, se firmam em materialidades, circulam em suportes múltiplos e híbridos de linguagens e conteúdos, e povoam tanto o imaginário como as práticas sociais concretas do cotidiano.

[Então, se procuramos as coisas somente] a partir do espírito mito-poético, na pura oralidade ou nos arquétipos da longa duração, considerando a memória oral em si mesma, poderemos chegar a muitos equívocos... Para compreender a criação oral, oralizante, oralizada, torna-se absolutamente indispensável levar em consideração o circuito impresso: as coleções de brochuras, as edições populares, os livros didáticos de outras épocas, os almanaques, enfim, os textos acessíveis à compreensão e à interpretação populares, segundo os motivos mais diversos. Esses textos serviram não somente de motivação, mas de suporte direto a toda nova criação ou conjunto de criações. Às vezes, elas se juntam em verdadeiros ciclos narrativos (FERREIRA, J., 1994, p. 52-53; 55).

⁴⁴ “O intérprete (mesmo que simples leitor público) é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o “elocutor concreto” de que falam os pragmatistas de hoje; é o “autor empírico” de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável” (ZUMTHOR, 1993, p. 71).

O universo oralizado como macroambiente das canções populares ainda pode ser demarcado pelo caráter oral, coletivo e polifônico da execução cantada dos poemas, que se reflete na proximidade corporal dos que participam do ato comunicativo, na taticidade expressa no gestual performático e nos reflexos corporais provocados pela interação dos sujeitos no tempo presente. Os versos quase sempre acompanhados de música, muito utilizados na sociedade do tempo do rei brasileiro, ainda remetem a outras formas populares, pré-existentes na Europa Ocidental, carregadas de índices de oralidade: a *vaudeville*, canção renascentista em que “a cidade e a rua figuram como lugares de produção”, com o sentido de “burburinho que corre pela cidade” e, portanto, bem afim com o tipo de sistema de comunicação do Rio de Janeiro no início dos Oitocentos; as canções difamatórias, primeiramente manuscritas e depois impressas e cantadas, localizáveis na Renascença, de que fez uso extenso o poeta Gregório de Matos, no barroco tropical, e os matutos do Rio que zombavam do major Vidigal só fizeram continuar; as canções que acompanham os gestos festivos e os ritos do calendário; e o teatro popular que, desde o Renascimento, é “o lugar essencial de difusão das canções..., utilizadas para atrair o auditório, entreter e também ultrapassar o volume do barulho das ruas”, nos esclarece Pierre Gueydier (2002, p. 32; 36-39). O estudioso das *chansons de colportage* francesas de larga difusão no século XVI vê o texto como um “ato musical total”, sem dicotomia entre a palavra escrita e a música, uma separação que Gueydier localiza historicamente no século XIX, quando surge, de um lado, a “noção de música pura e, de outro, a ideia de uma poesia somente escrita, que se tornou também pura pelo abandono da rima, da métrica regular e de tudo o que se prendia ao canto” (2002, p. 41-42). Marie-Dominique Leclerc, ao estudar o cancionário popular francês do século XVIII, uma época muito próxima ao tempo do romance de Almeida, sublinha a importância desse suporte de comunicação: “A canção é, sem dúvida, uma das formas culturais mais bem compartilhadas na sociedade. Se nem todo mundo sabe ler, todos podem cantar”. A afirmação torna-se muito mais coerente quando se consideram as sociedades onde a escrita e a impressão não são determinantes das práticas culturais da maioria da população. Na França do Setecentos – e no Brasil do Oitocentos, embora nunca em regime de oralidade pura, o difusor-intérprete é “frequentemente um não-letrado” (2002, p. 51; 77).

A quadrinha dos meninos cantada nas Folias que abrem os festejos de Pentecostes deixa ler outros índices de oralidade: ela evoca um Deus que tem corpo a se materializar na procissão que desfila pelas ruas do Rio de Janeiro. Assim como o imperador, representado por

um menino, o Criador desce do trono para a Folia, participa como ator e personagem de mais um ritual de teatralização da vida e se iguala à gente comum, com seu desejo e necessidade de alimento e prazer. A qualidade oralizada dessa representação se verifica na encarnação que atinge o nível do concreto, da vida material, em que o caráter humano da divindade é posto à prova no campo da experiência. O Deus Espírito, na obra de ficção que é a cantiga, interage na multidão, pode ser visto, ouvido, tocado, ganha intimidade – é “amigo”, compadre - e aproxima-se da mortalidade carnal. O apelo ao que pode ser percebido pelos sentidos dá continuidade, aqui, à tentativa de dotar a comunicação de artifícios concretos, como mais um mecanismo de memória, para se efetivar uma representação de mundo.

O Deus bufão não é mais “fruto da imaginação ou do pensamento abstrato”, mas ganha sentido no “contato vivo, material e sensível”. Ele dá sinais da existência de um “segundo mundo”, uma “segunda vida”, ou mesmo de um “mundo ao contrário”, conforme nos explica Mikhail Bakhtin. É o universo dos ritos e festividades populares, que se situa do outro lado da *culture savante*, termo frequentemente utilizado pelos historiadores culturais franceses para designar a alta cultura letrada. Ao dizer que se trata de uma “outra estrutura de vida”, o autor chama a atenção para um conjunto de regras, gêneros, práticas e formas de comunicação que possui uma lógica própria, diferente daquela observada na cultura oficial, organizada principalmente em torno da palavra escrita, da qual o popular se diferencia, mas com a qual, entretanto, opera em regime de circularidade. Mesmo consideradas as disposições históricas, que não nos deixam esquecer o caráter mutável das práticas culturais frente à dinâmica das condições de produção de um dado tempo e lugar, é possível, segundo Bakhtin, falar de um “princípio indestrutível do popular” que, como “ordem de mundo”, resiste às transformações históricas, subsiste e evolui como cultura (BAKHTINE, 1970, p. 13; 19; 24; 43-44; 57; 80). O que o teórico literário observou nas manifestações populares medievais e renascentistas, o escritor-cronista do Rio de Janeiro do tempo do rei deixa ler na caracterização das festividades de que participa o *menu peuple* fluminense do início do Oitocentos. Bakhtin ainda é a grande chave de leitura desse outro mundo oral e suas múltiplas articulações com o letramento.



Figura 10: Procissão festiva de escravos na Rua Direita (1840)

O Espírito que cai na Folia, na procissão e nas cantigas, que se esbalda na carne, no vinho e no pão, mostra que são tênues as fronteiras entre o sagrado e o profano, entre uma cultura “de cima” e outra “de baixo”. O Deus encarnado e carnalizado torna-se a alegoria de “um tipo peculiar de comunicação”, não apenas entre a divindade que baixou dos altos céus e suas criaturas, mas que também se observa nas trocas informacionais dos homens. O tempo das festividades revela um contexto comunicacional que se estende depois ao cotidiano das gentes: o do contato familiar não distanciado, sem limitação e sem embaraço; o da aproximação física, do afeto e do gesto que chamam à participação, num todo vivo e indivisível, alegre e benéfico. O princípio do rebaixamento, traço marcante do realismo grotesco⁴⁵, é “a transferência de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material e corporal, aquele da terra e do corpo na sua unidade indissolúvel”. É disso que se nutrem as tais “culturas de baixo” de que falam os estudiosos da micro-história. Rebaixar é corporalizar, materializar, é comungar com a terra, num tipo de relação em que o corpo e a vida não são nem individualizados nem demarcados do resto do mundo, fazendo sobrepujar o coletivo e o universal, o que Bakhtin diz ser “próprio do conjunto do povo” (1970, p. 24-25; 28-30).

É o riso que, segundo o crítico literário, rebaixa e materializa. A obra de Almeida, que explora as situações burlescas do cotidiano da gente comum, nos permite então desvendar as formas orais do que Bakhtin chama de *grammaire joyeuse*. A cantiga portuguesa que zomba

⁴⁵ Mikhail Bakhtin define o realismo grotesco como um “tipo específico de imageria” ou “sistema de imagens da cultura cômica popular”, que se caracteriza por uma “concepção estética específica da vida prática”. Ao destacar a ligação entre o cósmico, o social e o corporal e enfatizar a visão do homem na sua totalidade de “pensamento, sentimento e *corpo*” [grifo do autor], ele procura mostrar como o termo *grotesco* foi se degenerando após a Renascença e acabou se tornando sinônimo de “bárbaro”, no classicismo, e “inferior”, no sentido negativo, dado pelo romantismo (1970, p. 28; 42; 48; 57).

dos invasores franceses, as encenações que transformam o major Vidigal no alvo preferido da pilhéria dos moleques, as imitações do *clown* Teotônio, tudo isso são indicações da estreita relação entre o cômico e o corporal, como dois aspectos de um mundo concebido e percebido carnavalescamente, e o popular oralizado (BAKHTINE, 1970, p. 17; 19; 22; 29). A associação, que remonta à Antiguidade cristã, permanece como estrutura viva na duração histórica, faz seu caminho até a Baixa Idade Média e a Renascença europeias e, mais tarde, no ano de 1808, desemboca na Baía de Guanabara.

A festa do Divino, como meio e materialidade da comunicação, também é uma metáfora da cidade midiaticizada, até porque “transforma e transmite experiência” (McLUHAN, 1964, p. 59). Na tradição bíblica neotestamentária, o Espírito Santo desce sobre a comunidade cristã com um som em forma de “vento impetuoso” que “enche toda a casa” onde os crentes se reúnem. Em seguida, transforma-se em línguas de fogo que impelem os presentes a falar. O mistério que envolve a comunicação pelo Espírito está no efeito de compreensão geral que ela promove, uma vez que cada indivíduo ali representado, oriundo de lugar e cultura diferentes, consegue entender na sua própria língua o que os outros dizem⁴⁶. McLuhan é quem retoma o tema dessa “condição pentecostal” de compreensão universal que atribui aos meios elétricos e, em especial, ao computador como tecnologias que levariam o homem de volta ao inconsciente coletivo que não depende apenas da fala para se comunicar. O teórico da Escola de Toronto, entretanto, baseia-se no raciocínio de Bergson para dizer que a linguagem, como extensão da fala, teria separado a inteligência humana do envolvimento direto com os objetos de percepção (1964, p. 79; 80). Mas, é interessante notar que, na origem da construção metafórica de McLuhan - o texto bíblico - está uma compreensão gerada numa situação de comunicação cujas materialidades são as *línguas* de fogo e a *fala*. O grande Pentecostes que é a cidade do Rio de Janeiro, um caldeirão de gente oriunda de lugares geográficos e sociais dos mais diversos, com idiomas e dialetos próprios, parece se entender num sistema complexo de comunicação oralizada, calcado sobretudo no som, na fala e no gesto, que mostra uma integração das materialidades da linguagem humana em forma de circuito em rede.

A tradição católica ibérica e os temas religiosos presentes nas falas e nas cerimônias públicas são assuntos recorrentes na obra de Almeida, assim como o mundo cristão renascentista é o pano de fundo para o realismo grotesco de Rabelais. A procissão dos Ourives é mais um evento da Igreja que marca o tempo e contribui para a percepção da vida

⁴⁶ Atos 2:1-36, op.cit., p.142-143.

como representação. As conversas e as histórias contadas na sala, onde os vizinhos se reúnem e esperam para assistir da janela o ritual, têm que ser suspensas com a passagem da procissão, da mesma maneira que o cochicho das comadres de mantilha na missa é interrompido com o momento litúrgico de reconhecimento da condição de pecador, que as obriga a levantar e bater no peito. O tempo canônico acaba dividindo as falas em quadros, com intervalos, e prepara mais uma estrutura de sentimento às transmissões radiofônicas e televisivas da contemporaneidade.

Um erro de impressão da obra de Almeida⁴⁷ acaba revelando a natureza das cerimônias e sua relação antecipada com os rituais televisivos que as reconstroem. Na página 90, o texto cita pela primeira vez a famosa procissão dos Ourives sob o nome de “procissão dos *ouvires*”, o que soa como um ato falho, depois que se percebe a grafia correta da palavra ao longo do capítulo⁴⁸. A referência fortuita ao sentido da audição termina por desvendar uma característica interessante do cortejo-festa, que é a produção de uma cerimônia para se *ver* e *ouvir*. Um dos quadros desse teatro que percorre a rua dos Ourives é “o sacrifício de Abraão, que ia representado ao vivo”. Mais uma vez, a ficção que permeia as práticas sociais dá o tom para se identificarem índices de oralidade nas materialidades da comunicação:

Caminhava adiante um menino com um feixe de lenha aos ombros, representando Isaac: logo atrás dele um latagão vestido com um traje extravagante, com uma enorme espada de pau suspensa sobre a cabeça do menino; era Abraão; um pouco mais atrás um anjo, suspendendo o furibundo gládio por uma fita de 3 ou 4 varas de comprimento. (ALMEIDA, 2005, p. 96).

A encenação organiza a intriga bíblica em forma de narrativa imagética, sonora (era acompanhada de cantoria) e tátil, que tem lugar junto ao povo, espectador e participante ao mesmo tempo da cerimônia. O teatro ao vivo nas procissões, com origem em tempos longínquos e que permanece até a contemporaneidade, na tradição católica, é um artifício pedagógico à doutrinação dos fiéis que leva em conta não apenas a carência de instrução

⁴⁷ São Paulo: Ediouro, 2005. Cf. Referências bibliográficas.

⁴⁸ Sigmund Freud, na quarta conferência de introdução à psicanálise, cita vários exemplos de como o ato falho se manifesta na escrita e na impressão. Diz Freud que, embora o autor da fala ou da escrita possa não ter consciência das intenções que exprime, é possível ao analista tomá-las como indícios. Cf. FREUD, Sigmund. Die Fehlleistungen (Schluss). In: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007, p. 61. Quanto à autoria do texto, convém lembrar, junto com Roger Chartier, que sua publicação é o resultado de uma “pluralidade de intervenções” e de “múltiplas operações que supõem decisões, técnicas e competências bem diversas” (2008:49). O ato falho, aqui, produzido pelo compositor da página, funciona como mais um elemento fornecido pela narrativa a ser interpretado no conjunto da análise, e não nos cabe tecer elucubrações a respeito das intenções inconscientes do editor, até porque seria impossível traçá-las.

letrada da maioria como também a eficácia da representação que apela a múltiplos sentidos. Estratégia semelhante foi encontrada pela Igreja na construção dos templos românicos, no período medieval.

A diferença do teatro religioso ao vivo para o suporte material pesado da catedral românica está na mobilidade dos atores pela rua, onde se misturam com o povo, e no uso do corpo e da voz como materialidades *vivas* que reforçam ainda mais o entendimento da narrativa como produto da *ação* humana no tempo: o menino *caminha*, Abraão *empunha* [subentendido] a espada e o anjo *suspende* o gládio, no presente da performance. A repetição das peripécias, quando a procissão volta a ser encenada no ano seguinte, confere a esse tempo o caráter de um devir, de uma circularidade cronológica (LÉVY, 1993, p. 83-84) e de uma alternância histórica semelhante à alternância das estações (BAKHTINE, 1970, p. 34). Ao retornar, atualiza a memória, refaz constantemente a tessitura da intriga e consolida as representações de um mundo sempre dado a narrar. Essa atitude em relação ao tempo tem a ver com uma concepção de mundo própria da cultura cômica popular, em que o revezamento da morte com a vida, do inverno com a primavera apontam para o aspecto inacabado do material e do corporal, à ausência de estruturas rígidas, fixas e sedimentadas, ao que está aberto ao mundo exterior e misturado com ele, sujeito a transformações constantes, justamente porque nada está totalmente pronto e tudo necessita ser constantemente recriado (BAKHTINE, 1970, p. 33-35).

A procissão dos Ourives mostra mais uma vez como o religioso e o profano se misturam nas manifestações da cultura popular. Almeida, na “obrigação” que sentia de se referir aos traços marcantes da sociedade fluminense do início do XIX, ressalta o aspecto peculiar da cerimônia: abria o desfile um grupo de baianas, “que dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias* uma dança lá a seu capricho”. Os corpos humanos que se movimentam pela rua, à frente das relíquias da Igreja, contrastam com os objetos de representação do sagrado – os santos, os andores, os emblemas -, e parece haver tanto uma concorrência quanto um sincretismo entre os dois polos do mesmo ritual. A descrição bem-humorada que o autor faz desse abre-alas, concentrando-se nos detalhes das vestimentas que fingem cobrir os corpos, é uma mistura de estranhamento e atração, que experimenta como assistente-ouvinte. Mas, antes de retratar as mulheres, é preciso “dar uma palavrinha” com o leitor:

Para falarmos a verdade, a cousa era curiosa: e se não a empregassem como primeira parte de uma procissão religiosa, certamente seria mais desculpável. Todos conhecem o modo por que se vestem as negras da Bahia; é um dos modos de trajar mais bonitos que temos visto, não aconselhamos porém que

ninguém o adote; um país em que todas as mulheres usassem desse traje, especialmente se fosse desses abençoados em que elas são alvas e formosas, seria uma terra de perdição e de pecados (ALMEIDA, 2005, p. 91).

A capacidade de o mundo oficial da Igreja – e, bem entendido, do Estado a que ela se vincula - de absorver as manifestações da “segunda vida”, bem como a insistência desta última em penetrar na cultura oficial através dos corpos das baianas, “abertos ao mundo exterior” (BAKHTINE, 1970, p. 13; 35), mostra a circularidade entre as duas culturas, que vem desde os tempos de Gregório de Matos. A percepção carnavalesca do mundo, de raízes orais, calcada no corpo material e ambulante, irrompe a fixidez das hierarquias construídas com o auxílio da escritura, e “suprime toda distância entre os indivíduos em comunicação” (1970, p. 19).

Assim, o conflito barroco, que experimentava um misto de atração e repulsa pela cultura “de baixo”, vai se resolvendo aos poucos, na longa duração. Aos corpos e às coisas individualizadas, particulares, desunidos e isolados, como o de um letrado de sobrenome Vieira Ravasco que se sente apartado do mundo e percebe a distância que o separa do restante do povo comum, juntam-se outros tantos corpos cósmicos, misturados ao mundo, coletivos, inacabados e abertos, a produzir influências recíprocas, cruzamentos e misturas aparentemente inusitadas, mas que revelam afinidades possíveis (BAKHTINE, 1970, p. 32-35). Esse é o espírito do Brasil e de seus sistemas de comunicação construídos historicamente: um letramento parco e de dominação que consegue, mesmo assim, perpassar o mundo oralizado e ser objeto de apropriações criativas e diferenciadas, que geram representações de mundo mescladas de letra, fala e gesto; por outro lado, uma subcultura de bases orais que descobre o caminho até a *culture savante* de indivíduos e instituições sedimentadas no letramento, fazendo-as mais permeáveis a um tipo de mentalidade menos canônica e mais universal.

François Rabelais, antecipando os nossos Matos e Almeida, já apontava para o fato de que as distâncias entre os dois mundos não se sustentam por muito tempo. Tanto em *Gargantua* quanto em *Pantagruel*, personagens plantadas no mundo cristão da Baixa Idade Média e da Renascença, instituições letradas e de poder como a Igreja e a Universidade – e suas “orelhas sensíveis [que] sentem de longe a heresia” - não podem barrar a “grande garganta”⁴⁹ nem as necessidades mais viscerais da coletividade. Ali, o cômico popular tem o

⁴⁹ O nome Gargantua advém do espanto do pai da personagem ao observar o tamanho exagerado da goela do filho, ao nascer: “*Que grand tu as!*” (*sousentendu: le gosier*). In: RABELAIS, François. *Gargantua / Pantagruel*. Paris: L'École des Loisirs, édition abrégée, 2006.

sentido de resistência à sobriedade das letras. Rabelais zomba da Sorbonne; descreve as tentativas inúteis de tentar educar o gigante Gargantua nas letras latinas; faz um verdadeiro inventário de prazeres ligados ao corpo, como beber, comer e jogar; exalta o bom senso natural dos homens em oposição à “maior de todas as perdas de tempo, que é a de contar as horas” e à “vã filosofia” dos que igualmente o desperdiçam em disputas metafísicas, quando a razão dos fenômenos pode ser bem mais simples; faz uma apologia da liberdade da vida “empregada não de acordo com as leis, estatutos ou regras, mas segundo o bem querer e o franco arbítrio”. É possível falar apenas por falar, como mostra o autor no nome que dá a uma personagem, a mulher de Gargantua e mãe de Pantagruel: *Badebec*, que significa “aquela que abre uma grande boca, que fala sem refletir”. Não são poucas as coincidências entre as representações de mundo na obra de Rabelais e o *savoir-vivre* das “espirituosas sociedades” do Rio de Janeiro de Dom João. Pantagruel, o “todo alterado”, produto de um “mundo ao contrário”, é o protótipo de nosso Leonardo, que chega para desestabilizar a ordem das coisas. O filho do gigante Gargantua vai à escola, recebe toda a instrução clássica universitária, entretanto permanece ligado aos regimes orais e ao universo da cultura popular. Ele sabe que a verdadeira riqueza está em aproveitar o tempo presente e viver feliz nesta terra; sua inteligência se liga à capacidade mnemônica, a qual se pode acrescentar uma versatilidade na arte de contar histórias, bem ao gosto dos moleques fluminenses do início do século XIX (RABELAIS, 2006, p. 24-25; 34-35; 43; 49; 55-56; 61; 71; 75; 81; 111; 119).

Mas a grande lição das personagens de Rabelais é a inevitável coexistência de dois mundos aparentemente distintos e da possibilidade de fazê-los conjugar em lutas, influências recíprocas, cruzamentos e misturas – o sentido mesmo da noção de circularidade da cultura (BAKHTINE, 1970, p. 40). Gargantua, Pantagruel, Pedro e Leonardo, apesar de distantes no tempo e no espaço, nos abrem a percepção do popular como um universo de manobras tão inesperadas quanto seus corpos abertos à interação com o mundo concreto, de racionalidades heterodoxas e altamente criativas, onde a escritura pode ser objeto de imposição ou de desejo, mas, acima de tudo, de diferentes apropriações e transformações de sentido.

2.6. Os repórteres da experiência: quando informar é sinônimo de narrar

Na esquina da Rua do Ouvidor com a Rua da Quitanda, os merinhos em cujos “semblantes transluzia um certo ar de majestade forense” continuam o trabalho de fazer circular a palavra. Mas, ao invés de movimentarem-se pela “formidável cadeia judiciária que

envolvia todo o Rio de Janeiro”, quando desdobram as folhas de papel, leem o conteúdo de um processo “em tom confidencial” para depois ouvir o *Dou-me por citado!*, agora eles estão sossegados no seu *Canto*, e o que se movimenta é a língua de cada um, “conversando pacificamente em tudo sobre que era lícito conversar: na vida dos fidalgos, nas notícias do Reino e nas astúcias do Vidigal” (ALMEIDA, 2005, p. 13-14). Enquanto isso, Carlota Joaquina, enclausurada no palácio de Botafogo, reúne as últimas intrigas sobre o marido antes de transcrevê-las e enviá-las ao Velho Continente; e Dona Maria, em mais uma “conferência” com as comadres, tira a limpo os fuxicos que rondam o pretendente da sobrinha, o eloqüente José Manuel. El rei, no Paço, recebe o “severo intendente Paulo Fernandes Viana” que, “em seu relatório matinal diário para D. João”, coloca-o a par das aleivosias destiladas “em público pelo pirata inglês Jeremy Blood sobre sua Corte e seus vassalos” (CASTRO, 2007, p. 26).

As informações que pululam em cada um dos centros nervos de produção, armazenamento e difusão, conservam seu caráter de novidade atual e atualizada, do “estar em dia” com os acontecimentos, com o que é inusitado e excepcional. O que circula na cidade, em forma de uma rede de comunicação, é o trabalho de agentes, que apuram a informação através de fontes mais ou menos credíveis, em tipologias da fala e da escrita e em materialidades que requerem mecanismos próprios de memória e códigos estruturados de configuração e decifração de múltiplas textualidades do discurso. As notícias ainda podem estar relacionadas à lógica de determinadas instituições da época, que funcionam como meios organizados, ao mexer na dinâmica dos sentidos e das narrativas cotidianas que dão sentido à existência.

Mas o sistema não se alimenta apenas dos eventos e das situações do dia-a-dia que dão à notícia o contorno daquilo que é novo, atual e curioso. A produção de histórias que remontam a um passado longínquo ou próximo antecipa expectativas de futuro e marca o presente fugidio com representações individuais e coletivas, construídas na ação das personagens, e torna-se o diferencial de um mundo da comunicação marcado não apenas pela vivência afetiva e momentânea dos acontecimentos, como também pela experiência construída na duração. Daí, o desejo e a propensão a narrar. Leonardo, o gaiato-herói, entre uma aventura e outra, sentia necessidade de reconstruir as ações empreendidas junto com o colega de travessuras, ao configurá-las em forma de história. Assim fazia tanto com o sacristão da igreja, quando “reuniam-se os dous, começavam a contar suas diabruras mais

recentes, travando o plano de mil outras novas” (ALMEIDA, 2005, p. 71), quanto com Dom Pedro, de quem se tornou amigo:

Leonardo disse-lhe quem era e, ao sentir o vivo interesse de Pedro, contou-lhe sua história – mentindo só um pouco e exagerando outro tanto, mas enfatizando as passagens que, sabia agora, impressionariam um menino como o príncipe. E que biografia construiu para si mesmo. (CASTRO, 2007, p. 97).

Contar uma história, no Rio de Dom João, é narrar as peripécias de alguém, o agir e o padecer do indivíduo no mundo, quase sempre sob a perspectiva da reconstrução biográfica do sujeito na tessitura da intriga. À pergunta do príncipe, depois da primeira aventura – “E tu, quem és, além de demonstrar ser um vassalo amigo?” (CASTRO, 2007, p. 97), o moleque, que até então desconhecia a verdadeira identidade de Pedro de Alcântara, resolve logo dizer quem era, porém na forma de uma história contada. A estratégia discursiva foi a mesma que o padrinho empregara para apresentar o afilhado à Dona Maria, interessadíssima no que dizia respeito ao gaiato, já famoso pelas travessuras:

Começou ele pela origem do pequeno; remontou à pisadela e ao beliscão com que a Maria e o Leonardo [os pais] tinham começado o seu namoro na viagem de Lisboa ao Rio de Janeiro, o que fez dar a Dona Maria boas risadas. Passou em seguida à festa do batizado, que descreveu detalhadamente. Até aqui era o drama risonho e feliz; veio depois a tragédia; contou todas aquelas histórias da perfídia de Maria, dos ciúmes do Leonardo e da briga final, cujo resultado trouxera o pequeno às suas mãos (ALMEIDA, 2005, p. 93).

A maneira como o menino e o barbeiro engatilham uma situação de comunicação, pela arte de narrar, através da contextualização da vida da personagem – no primeiro caso, o narrador se confunde com o protagonista - mostra como a matéria-prima da construção narrativa que se transmite de boca em boca se prende à figura do narrador (BENJAMIN, 1992b, p. 37). Leonardo não é estranho às aventuras que transforma em histórias; ele é tanto o autor das façanhas como também o da tessitura da intriga. O padrinho, por outro lado, vivenciou boa parte das peripécias que antecederam a adoção do moleque, ao ouvi-las contar e, depois de certo ponto na biografia do afilhado, passa a presenciar muito do que lhe sucede. As aventuras narradas não se desenrolam, assim, por conta própria, nos lembra Benjamin. Elas precisam de um sujeito histórico, um indivíduo de um tempo e lugar e de um contexto social que o envolve de alguma maneira e perpassa o ser no mundo, uma realidade de que

pode concordar ou discordar, mas que funciona em estatuto de presença. Por isso a importância de se saber a origem das coisas e dos seres:

É tendência dos narradores começar as suas histórias com a descrição das condições em que tomaram conhecimento do que se segue, quando não as fazem passar, pura e simplesmente, por histórias vividas por eles próprios (BENJAMIN, 1989, p. 37).

Os dados do passado, atualizados no presente da performance narrativa, são o fio mnemônico e também o pano de fundo para se entender a ação do homem no mundo, como se a apresentação de alguém no círculo de convívio social tivesse que ser acompanhada do contexto de vida e obra do indivíduo. Leonardo é herdeiro não apenas do nome ou do azar do pai em meter-se o tempo todo em encenanças, como também sua vida é construída pelas histórias que conta e que dele são contadas, na cidade. Os episódios narrados pelo menino ao príncipe, para atraí-lo às travessuras, assim como aqueles escolhidos pelo padrinho para ganhar a simpatia de Dona Maria para com o afilhado são produto de escolhas narrativas, que visam causar algum tipo de efeito na audiência. A mentira, o exagero e a ênfase com que Leonardo conta as histórias apontam mais uma vez para o entendimento da narrativa como obra de síntese (RICOEUR, 1983), além de enfatizar a dinâmica atualizadora do ato de narrar. A audiência, no caso, é determinante para a configuração da intriga que, numa situação de oralidade, vai se transformando a partir das reações dos ouvintes. Leonardo queria conquistar a amizade do príncipe, depois de ter percebido nele o espírito aventureiro e, por isso, “carregou” nas passagens que mais destacavam sua audácia e coragem. O barbeiro, para sensibilizar os interlocutores e assegurar a aceitação do afilhado na casa, cuja má fama já correria a vizinhança e o compadrio todo, resolve unir o cômico e o dramático numa retomada biográfica que conseguiu até entreter a audiência.

Outro traço que se percebe nas histórias contadas nos romances é o seu caráter épico. Logo que se conheceram, os juvenzinhos pareciam ter entrado numa espécie de disputa para ver quem impressionava mais o outro com suas narrações. Pedro se embevecia com o que o novo amigo tinha para lhe oferecer. “As aventuras de Leonardo, aos seus ouvidos, eram dignas das gestas de cavalaria que, no passado, Genoveva lhe contava para dormir” (CASTRO, 2007, p. 97). E daquilo que o príncipe tinha para contar, o que mais impressionou o pivete das ruas foi a narração da viagem da família real para o Brasil:

Leonardo bebia as palavras de Pedro quase sem respirar. Essa, sim, era uma história de mar alto, para fazer calar as gabolices que ouvia dos marujos nas

tavernas da Gamboa, quando eles se reuniam para beber e arrotar mentiras sobre suas viagens... Pedro gostou de perceber que Leonardo o respeitava também por isso, e não apenas por ser o príncipe (CASTRO, 2007, p. 99-100).

O respeito acaba sendo conquistado quando se revela a habilidade de contar histórias. “Os dois sentiram, ali, que talvez fossem os irmãos que a natureza lhes negara”, observa o autor. O novo laço de parentesco, uma espécie de compadrio dos mais jovens e, mesmo assim esdrúxulo, considerada a origem de cada um dos garotos, é o espelho e a encarnação da vida como narrativa. O sentido da existência, tanto individual como coletiva, está no agir e no padecer no mundo, como já enfatizamos, configurados também em histórias, num tempo em que principalmente pelo falar e pelo ouvir mudavam-se as circunstâncias da vida, definiam-se caminhos, garantia-se a sobrevivência, proporcionava-se entretenimento e marcava-se a posição dos sujeitos históricos na sociedade. A história de Pedro termina com a chegada ao Rio, um espetáculo singular que ele pôde assistir de um lugar privilegiado, “de seu posto no convés” do navio, e que Leonardo muito provavelmente havia acompanhado de outro ângulo, em terra. E o que fica da epopéia de Dom João é menos sua fidedignidade histórica do que sua condição de acontecimento memorável.

A qualidade épica da narrativa de viagem é um elemento forte a compor o imaginário lusitano, da realeza ao povo comum, como se a vida fosse feita de Bojadores a cruzar, de filhos por quem rezar e de noivas que ficam por casar. Mas o que faz a alma não se tornar “pequena” talvez seja a vontade ou a necessidade de *narrar* o grande “mar salgado” e as peripécias dos que nele se atrevem a “passar além da dor” (PESSOA, 1994, p. 82). Numa espécie de sarau, promovido por Dona Maria, José Manuel, de perambular por lugares diferentes e, portanto, dono de um repertório de causar inveja a qualquer cronista da época, tira uma história após a outra do baú de memórias e, assim, vai distraindo os convivas da portuguesa. Uma delas, que “lhe acontecera na sua última viagem à Bahia”, intitulada *O naufrágio dos potes*, que Almeida reproduz entre aspas, no romance, é bem ilustrativa dessa característica das narrações orais:

“Estávamos quase a chegar ao ancoradouro; viajava ao lado do meu navio um enorme *peru* carregado unicamente de potes. De repente arma-se um temporal, que parecia vir o mundo abaixo; o vento era tão forte, que do mar, apesar da escuridão, viam-se contradançar no espaço as telhas arrancadas da Cidade Alta. Afinal quando já parecia tudo sossegado e começava a limpar o tempo, veio uma onda tão forte e em tal direção, que as duas embarcações esbarraram com toda a força uma contra a outra. Já muito maltratadas pelo temporal que acabavam de suportar, não puderam mais resistir, e abriram-se

ambas de meio a meio: o navio vasou toda a sua carga e passageiros, e o *peru* toda a sua carregação de potes; ficou o mar coalhado deles, em tão grande quantidade os havia! Os marinheiros e outros passageiros tratavam de agarrar-se a tábuas, caixões e outros objetos para se salvarem; porém o único que se escapou fui eu, e isso devo à feliz lembrança que tive: do pedaço do navio em que tinha ficado dei um salto sobre o pote que boiava mais perto. Com o meu peso o pote mergulhou, e enchendo-se d'água desapareceu debaixo de meus pés; porém isto não teve lugar antes que eu, percebendo o que ia acontecer, não saltasse imediatamente desse pote para outro. A este outro e a todos os mais aconteceu a mesma cousa, porém servi-me do mesmo meio, e assim, como a força das ondas os impelia para a praia, vim de pote em pote até a terra sem o menor acidente!” (ALMEIDA, 2005, p. 114-115, respeitada a ortografia da edição).

“A história é a filha favorita da oralidade”, diz Werner Kelber (1997, p. 106). E a narrativa oral é uma sequencia de ações encadeadas para prender a atenção do ouvinte, em que até os objetos inanimados ganham o status de personagens que agem no tempo e no espaço. Na intriga tecida por José Manuel, o temporal “se arma”, as telhas “se contradançam no espaço”, as embarcações “se esbarram e se abrem de meio a meio”, o navio “vaza” a carga, e o pote “mergulha e desaparece” no mar. O impacto na audiência e a compreensão da trama no momento da performance são facilitados por uma série de recursos, como o uso de verbos de ação; a desobrigação do narrador de inserir uma análise psicológica das personagens e suas atitudes, sem deixar tempo para a reflexão; o emprego de objetos e elementos do mundo concreto, que dispensa abstrações e figuras estilísticas complicadas; o apelo ao imaginário dos mares como construção recorrente; e, ainda, o uso da ordem direta em que se dão as ações, o qual é subvertido pelo narrador apenas uma vez, quando primeiro conta que o pote desaparece debaixo de seus pés, para depois dizer que antes disso tivera a ideia de saltar de um pote a outro. Entretanto, esse “deslize”, além de indicativo da interferência da escrita pelo eu lírico do autor do romance, pode ser considerado também uma digressão, um tipo de observação parentética no ato oral de narrar, um nó na textualidade, quando se percebe que é preciso fazer uma ressalva para, em seguida, dar prosseguimento à tessitura da intriga.

Depois de inserir a história do “maldizente” no romance - repleta de mentiras e exageros que, se enganaram a Dona Maria, não conseguiram o mesmo efeito com a comadre, madrinha de Leonardo – Almeida lembra que, “como esta, contava José Manuel milhares de histórias”. A expressão *como esta*, utilizada pelo autor, sugere uma propriedade da narrativa oral que é a presença de uma estrutura comum submetida a variações, um padrão ligado a convenções que, na ocorrência de desvios, “tende a fazer com que a narrativa retorne em direção à estabilidade formal”. Entretanto, explica Kelber, “as restrições na composição não

se manifestam como amarras sobre o material. Há um amplo espaço de manobra narrativa e nenhuma história é exatamente como a outra” (1997, p. 49).

As histórias oralizadas que se prendem à estrutura arquetípica do mar como metáfora da aventura, na verdade transcendem o imaginário lusitano, passam pelos tempos bíblicos e viajam ainda mais longe, de volta aos mitos gregos. Então, podemos dizer que nosso José Manuel, o indivíduo falante do Rio de Dom João, é o retorno ao mesmo tempo de Ulisses e do apóstolo Pedro. O grego precisa enfrentar a fúria de Posêidon e a tentação das sereias, entre tantos outros percalços, para conseguir chegar em casa; o hebreu teve que vencer o medo e quase afundou completamente quando começou a duvidar que podia caminhar sobre as águas; e aquele que é o estereótipo do povo fluminense da época safa-se por um lampejo de esperteza e logra dar na praia. As narrativas têm um propósito didático comum, que se conjuga a outras funções sobrepujantes de entretenimento e edificação espiritual, por exemplo. Mostram que não há obstáculo que os senhores dos mares não possam ultrapassar. Por isso, é preciso lembrar as civilizações que vivem da imensidão das águas do poder do homem de superar as vicissitudes da natureza, e isso permanece como lição na experiência que se constrói através das histórias contadas. Homero, os evangelistas cristãos, Fernando Pessoa e Manuel Antonio de Almeida sabem que a narrativa, como explica Ricoeur, é o “arranjo sistemático dos incidentes da vida”, para responder à “necessidade de se imprimir o selo da ordem sobre o caos, o sentido sobre o não-sentido, a concordância sobre a discordância” (1984, p. 45; 54).

2.7. Um autor afinado com seu tempo: O Rio que conta e canta dá o tom a Manuel Antonio de Almeida

Em uma das muitas situações das *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance em que criador e criatura chegam às vezes a se confundir na grande narrativa que é um verdadeiro *patchwork* de pequenas histórias justapostas, o cronista da nova metrópole lusitana nos lembra o que é produzir uma história segundo a gramática do processamento oralizado da informação:

Era má sina do major ter sempre de andar desmanchando prazeres alheios; e infelicidade para nós que escrevemos estas linhas estar caindo na monotonia de repetir quase sempre as mesmas cenas com ligeiras variantes: a fidelidade porém com que acompanhamos a época, da qual pretendemos esboçar uma parte dos costumes, a isso nos obriga (ALMEIDA, 2005, p. 210).

Numa espécie de aspiração jornalístico-literária de reproduzir tanto quanto possível os costumes da sociedade de um tempo e lugar, Almeida transfere para a palavra escrita e impressa a maneira de narrar das personagens que ele mesmo cria. O trabalho de produzir uma representação da cidade e do povo comum que nela se movimenta em sarabanda (CANDIDO, 2006, p. 533), mesmo que pretensamente fiel à realidade, requer muito mais a imersão do escritor no objeto de preocupação, ainda que em estatuto de memória, do que uma observação científicista a escrutinar os sujeitos e as coisas, para daí isolá-los e assim desvendar uma razão de ser e estar no mundo, uma explicação para as ações, uma análise psicológica das motivações. Se o cronista é, na maior parte das vezes, um homem de seu tempo, ou se propõe a isso, como é o caso de Almeida, o escritor das Memórias não pode, então, ser criticado pela ausência de uma “densidade psicológica de um Machado”, porque o tempo vivido e mais tarde contado – o do Rio de Janeiro do início do século XIX - é o de uma sociedade tradicional que trabalha a informação sobretudo em regime de oralidade. Esta estrutura mental não teria que, necessariamente, determinar a escrita do romance; entretanto, em Almeida, o oral, também como modo de produção da existência e da experiência de uma maioria anônima, deixa fortes marcas na obra. A repetição, por exemplo, como mecanismo oralizado de memória que favorece a retomada e a reconstrução narrativa, já presente nas práticas sociais cotidianas da sociedade de informação do tempo do rei, perpassa também a criação literária de tal maneira que esta se torna exemplar do mundo representado:

No dia seguinte a mesma velha chamou-a para a janela à hora do dia antecedente; e o *toma-largura* passou como sempre, e fez o seu cumprimento. A velha disse nessa ocasião, como completando o seu pensamento da véspera... (ALMEIDA, 2005, p. 200).

Na janela, não mais como um posto de observação distanciada do letrado do século XVII que fez questão de diferenciar-se do populacho que circulava pela rua, mas agora como lugar de interação, a velha é a representação do narrador oralizado, que o contador de histórias chamado Almeida resolveu encarnar. O romance, à semelhança das textualidades urdidas no cotidiano pela fala e o gesto, avança e recua no tempo, expande-se no espaço e acompanha a movimentação dos indivíduos e grupos na nova metrópole efervescente de acontecimentos,

num esquema de “duplicação progressiva”, que fomenta o *recall*⁵⁰, sem contudo retardar o andamento da tessitura e acentuando, de fato, o *momentum* narrativo (KELBER, 1997, 68).

Pode-se dizer que a estrutura folhetinesca do romance, conforme foi primeiramente publicado, é um tipo de materialidade que influencia o autor na retomada constante do fio narrativo de uma história fragmentada e construída em blocos. No início de vários capítulos, Almeida, como a velha na janela, recupera um assunto que foi suspenso e deixado para trás e, em seguida, acrescenta dados novos para fazer avançar o romance. Frases e expressões do tipo “Os leitores estarão lembrados do que...”, “como dissemos”, “pelo que temos referido”, “esta cena que acabamos de pintar”, “deixemos...e voltemos...”, “como já fizemos sentir aos leitores” reconstróem a estrutura de uma conversa do dia-a-dia e a contação oral, que carecem de remontar ao que já foi narrado como artifício mnemônico (ALMEIDA, 2005, p. 51; 75; 109; 124; 178). Leonardo, a personagem-pretexto que garante unidade à sequencia de situações, aos blocos de acontecimentos justapostos (CANDIDO, 2006, p. 534), é frequentemente lembrado no início dos capítulos como *memorando*, ou seja, o moleque é não apenas memorável pelas travessuras, o que confere ao acontecimento ainda mais um caráter de excepcional e de inusitado, mas também funciona como uma espécie de ferramenta de ligação mnemônica para a tessitura da intriga: “Dadas as explicações do capítulo precedente, voltemos ao nosso memorando, de quem por pouco nos esquecemos” (ALMEIDA, 2005, p. 61). Entretanto, a suspensão de uma cena para nela se inserir outra, como uma digressão oral que assiduamente inunda as conversações, e depois reavê-la, não acontece apenas no intervalo entre um capítulo e outro, mas, repetidas vezes, surpreende o leitor no meio de uma história. Esse trabalho de configuração é explicado amiúde pelo autor no diálogo com um leitor *explícito* no texto. Didático e preocupado, inclusive, em não cansá-lo com tantas repetições, talvez por saber que a palavra impressa como memória espacializada e materializada no papel e na tinta por si só pudesse dispensar o artifício da retomada constante da informação, Manuel Antonio de Almeida diz o tempo todo como é feita essa tessitura. O escritor ainda mostra, desta maneira, que aquilo que narra ou descreve é uma cena pintada pela escrita e, portanto, a representação de um mundo dado a narrar, embora ele considere plausível a ideia de que possa reproduzi-lo com fidelidade. Para isso, oscila entre a onisciência – “Lendo na intimidade do pensamento da velha, com a nossa liberdade de contador de histórias, diremos

⁵⁰ Optamos por não traduzir, no texto, o vocábulo inglês cujo sentido atual, no campo da informática, é bem elucidativo do trabalho mnemônico de configuração narrativa: “rechamada; 1 - ato de trazer de volta texto ou arquivos da memória (interna ou externa); 2 – trazer de volta texto ou arquivos da memória para edição”. Cf. DICIONÁRIO ELETRÔNICO MICHAELIS Inglês e Português. São Paulo: Digerati, s/d.

ao leitor, que o não tiver adivinhado, que...” – e a percepção limitada – “O que eles se diziam não posso dizê-lo ao leitor, porque o não sei” (ALMEIDA, 2005, p. 141; 200). Esta última situação faz parecer que o autor escreve pelo que ouve, pelo que ouviu contar, seja numa conversa à beira da janela, numa “conferência” sobre a esteira, em meio a uma patuscada, ou até mesmo no conhecido Canto dos Meirinhos, em lugares e momentos que ele mesmo diz serem bem propícios não apenas à circulação de boatos como também à imaginação produtora de histórias. Ao assumir de vez a função de contador, acaba igualando-se às personagens.

O que poderia passar apenas como um romance de costumes (CANDIDO, 2006, p. 531-535) torna-se uma verdadeira teoria da narrativa, e da narrativa oralizada. Almeida, como um José Manuel ou uma Dona Maria, num ambiente de interação onde o que é contado no diálogo está o tempo todo suscetível a mudanças que indicam rumos novos ao texto, lembra o leitor do que lhe já foi dito (“por aquele motivo que o leitor bem sabe”), instiga-o a tentar desvendar a trama (“o leitor sem dúvida já adivinhou que...”), acalma-o e preserva-o de possíveis aborrecimentos com a leitura (“para sossegar os leitores...” e “uma mentira muito sem sabor, que nós poupamos aos leitores”), coloca-se também como um boateiro que sussurra a notícia no ouvido (“saiba o leitor em segredo...”) e deixa claro que o que faz é uma obra de síntese (“começaram estes últimos em conversa renhida, de que damos aqui uma pequena amostra” e “pouparemos os leitores certos detalhes”), pela impossibilidade de reproduzir todo o conteúdo das falas. O narrador ainda joga para a personagem, como se ele e o leitor estivessem com ela numa roda de conversação, a tarefa de esclarecer um dado obscuro de uma história ou um traço distintivo do indivíduo: “O amigo do Leonardo que explique o que isso quer dizer, e explicando dará também a conhecer o que era ele próprio na família” (2005, p. 51; 75; 132; 155; 175; 183; 201).

Almeida quer tornar a narrativa agradável ao leitor, à semelhança de uma conversa na esteira, em frente de casa, numa noite de luar que só o Rio de Janeiro daquela época é capaz de oferecer. Portanto, a escrita precisa ter a lógica da comunicação oral e se tornar uma *fala* armazenada, num suporte de memória: “Os leitores terão talvez estranhado que em tudo quanto se tem passado em casa da família de Vidinha não tenhamos falado nesta última personagem”. As estratégias de que utiliza para isso estão fortemente ligadas ao clima de interação e intimidade com que o leitor, transformado em compadre que já está por dentro das situações, é colocado na trama: “Os leitores, familiarizados com o destino que tinham todos os prisioneiros do major Vidigal, adivinham já que lhe indicaram o caminho da Casa da Guarda no Largo da Sé” (2005, p. 198; 203). Além da linguagem coloquial, numa sintaxe que

elucida “uma prosa direta e simples” (CANDIDO, 2006, p. 535), o autor deixa um rastro de configuração oralizada nas expressões que denotam forte ligação com a música e o som - “Dona Maria dava o cavaco por um mexerico” - ou com a palavra falada, a gestualidade e a memória - “como sabe de cor e salteado a maioria dos leitores” - ou ainda no uso da hipérbole que remete às línguas humanas: “um dia desandou... em ameaças do tamanho da torre de Babel”. Mas o apelo oral na linguagem do romance vai além do uso da fala e do gesto: “Como já fizemos sentir aos leitores”, relembra Almeida, na referência a uma decisão tomada por uma das personagens, anterior ao presente da narração. É preciso também *sentir* a história, quando isso significa tanto ouvir quanto conhecer, e conhecer por ouvir contar. (2005, p. 117; 125; 167; 182).

O escritor, na função de um mestre de cerimônia, de reza ou de escola, três “instituições” da época encarnadas nas figuras do cônego, do catequista ambulante e do mestre-escola, ora atribui à fala das personagens recursos didáticos orais de constituição da experiência, de que se retiram ensinamentos que visam à coesão da comunidade e à preservação das tradições, ora assume, ele mesmo a tarefa de instruir. “É sempre assim que se sucede: quereis que nos liguemos estreitamente a uma cousa? Fazei-nos sofrer por ela”, conclui Almeida a respeito dos laços que se criaram entre Leonardo e a mulatinha cantora. Mais tarde, numa outra inferência, o narrador comenta, de maneira bem humorada, o estado de espírito de Vidinha, depois de se decepcionar com o jovem pretendente: “Em certos corações o amor é assim, tudo quanto tem de terno, de dedicado, de fiel, desaparece depois de certas provas, e transforma-se num incurável ódio”. Na abertura de um dos capítulos, Almeida nos fornece uma dica a respeito da fonte de tais ensinamentos: “É muito antigo dizer-se que há uma coisa ainda pior do que um inimigo, e é um mau amigo”, como uma espécie de observação generalizante a ser esmiuçada com a narração de acontecimentos que a ilustram. O romance contém várias frases prontas, palavras de ordem e provérbios retirados da sabedoria popular e repetidos no meio dos blocos de histórias que o compõem. São coisas do tipo: “a indiferença é o pior de todos os ódios” ou “os estremecimentos aproveitam, porque é fácil a volta da paz” (2005, p. 172; 199; 216; 218).

O índice de oralidade presente nesse uso de assertivas pelo autor está no contexto da ação humana, configurada em forma de narrativa, em que se inserem. Há uma forte ligação com o concreto, ou seja, com situações da vida material, muitas vezes em histórias cuja trama é composta de cenas dramáticas de disputa, como nas que envolvem as personagens Leonardo e Vidinha. Dessa maneira, conseguem-se a atenção do leitor-ouvinte e a retenção dos valores

e representações de mundo da sociedade da época, quando as narrativas do cotidiano “personalizam e atualizam a informação a ser lembrada”, sem precisar utilizar-se da abstração para discorrer sobre os princípios que norteiam a vida de uma comunidade, uma vez que eles já vêm ilustrados e “gerenciados em forma de história” (KELBER, 1997, p. 57). Por isso, também, as personagens de Almeida são *flat characters*, como explica Antonio Cândido (2006, p. 533), e o romance é “de costumes”, “de relação”, em que, através do movimento em cena e da interação dos tipos humanos é possível extrair algum ensinamento. Algumas das histórias que formam a grande narrativa são “didáticas”, “gatilhos mnemônicos” à transmissão de conhecimento e sedimentação da experiência, para fazer valer “o objetivo fundamental do processo oral” que é o de “tornar a informação virtualmente presente na memória” (KELBER, 1997, p. 56-57), ainda que o suporte material seja a palavra impressa e com ela a oralidade dialogue em linguagem, temas e maneiras de representar a vida material.

Apesar de não ser uma prerrogativa da oralidade, a construção da imagem na mente do público – até na do leitor implícito no texto – e da informação que ela carrega é essencial ao entendimento da narrativa, que tem outros suportes de memória que não a palavra espacializada na página impressa. Almeida mostra-se frequentemente preocupado com a formação imagética, que também é uma marca deixada, na escrita do autor, pela exigência do processamento oral da informação:

Figure [grifo nosso] o leitor um homenzinho nascido em dias de maio, de pouco mais ou menos trinta e cinco anos de idade, magro, narigudo, de olhar vivo e penetrante, vestido de calção e meias pretas, sapatos de fivela, capote e chapéu armado, e *terá idéia* [grifo nosso] do físico do Senhor José Manuel, o recém-chegado (2005, p. 110).

A recorrência constante do escritor a cenas da realidade material soa como uma necessidade de justificar o status que ele mesmo se impôs de cronista fiel dos costumes daquela sociedade. Almeida, entendendo que a narrativa, além de necessária, precisa ser verossímil (RICOEUR, 1984), chega ao ponto de pedir ao leitor que confira na experiência vivida a descrição que faz de um personagem ou de uma ambientação: “Quem quiser ter a ideia exata destes móveis procure no consistório de alguma irmandade antiga, onde temos visto alguns deles”. Para isso, supõe também o narrador que seu público conhece bem o Rio do tempo do rei, para referenciar dados do romance: “Todos sabem nesta cidade onde é o Oratório de Pedra”. Embora a frase seja afirmativa, Almeida, no diálogo com o leitor, acaba checando um detalhe do cenário: “Sem dúvida naquele oratório havia a imagem de algum santo, e o povo devoto ia ali rezar? Exatamente. Mas por que é que...”. A estreita ligação entre

ficção e realidade ainda se percebe numa referência que o autor faz ao chefe da Guarda do Rei: “Entretanto é isso uma verdade, e se fosse ainda vivo o nosso amigo Vidigal, de quem já tivemos ocasião de falar em alguns capítulos dessa historieta...” (2005, p. 59; 125). Ao dizer que a personagem foi retirada do mundo que ao escritor é dado a narrar, assim como os cenários de ambientes de comunicação do Rio de Janeiro do início do Oitocentos, Almeida dota o romance não apenas de um estatuto de fidelidade, mas também nos faz pensar como a narrativa, sendo ela própria uma forma de produção material da existência, é capaz de fazer de nossa experiência no mundo um misto de ficção e realidade.

As considerações de Antonio Cândido acerca de *Memórias de um Sargento de Milícias* (2006, 531-535) são tanto mais válidas, no contexto desta investigação, quanto mais apontam para esses vestígios oralizados no romance de Manuel Antonio de Almeida. Quando o crítico literário diz, por exemplo, que “a lei principal das Memórias é o movimento” dos grupos que “vão e vem”, na “agitação incessante do livro” onde “o que importa é o acontecimento”, é preciso compreender, mais uma vez, que a lógica do romance é a de uma conversa, sujeita a tomar novos rumos a cada instante, na interação do narrador com a audiência, no presente do ato de narrar. A impressão que se tem, principalmente quando a obra está chegando ao fim, é que, apressado, o autor parece tirar soluções inesperadas de sua cartola de bom contador, como o faz a personagem Teotônio que, embora com um script organizado das apresentações mambembes, precisa submeter o roteiro às exigências do momento. Foi assim que, para livrar o afilhado das chibatadas do major Vidigal, a comadre vai atrás de Dona Maria que, de repente, tem a ideia de procurar uma paixão antiga do chefe da Guarda para interceder pelo jovem. Assim aparece, como num passe de mágica, “a Maria-Regalada que morava na Prainha” e a comitiva que vai pleitear a causa de Leonardo está formada. Sem poder resistir ao apelo de Regalada e confiante no que ela lhe promete com algumas palavras sussurradas ao ouvido, no canto da sala, o major declara, enfim, que “o rapaz está livre de tudo”, a história volta a fluir e mais uma vez se confirma que “o empenho, o compadresco, eram uma mola real de todo o movimento social” (ALMEIDA, 2005, 220-223).

O apelido *regalada* – “isto de apelidos, era no tempo desta história uma cousa muito comum” - havia se juntado ao nome de uma Maria, “uma mocetona truz..., de um gênio sobremaneira folgazão, [que] vivia em contínua alegria, ria-se de tudo, e cada vez que se ria fazia-o por muito tempo e com muito gosto”. Assim explica o narrador a origem da alcunha atribuída ao amor de Vidigal, num dos raros momentos do romance em que as personagens,

logo que aparecem pela primeira vez, já ganham nomes (2005, p. 221). O homem, afirma Walter Benjamin, é o “orador da linguagem... porque fala no nome”. Isso de dizer *no* nome e não *pelo* nome, está associado ao caráter designativo intrínseco da linguagem, uma vez que “a essência linguística [ou de linguagem] do ser humano está no ato de denominar as coisas” (1992b, p. 33). Mas, por que, então, as personagens de Almeida ganham *nome próprio* tão tardiamente, numa história em que a fala cotidiana e, por conseguinte, a linguagem é o que dá sentido à existência?

Porque, tal qual no mundo oralizado, o que mais interessa é o *papel* exercido na intriga, é a *função* de cada personagem que faz engatilhar a narrativa, pois “fora da ação, ninguém existe” (CANDIDO, 2006, p. 534). Ora, mas se a ação implica num sujeito, na presença do indivíduo histórico de um tempo e lugar, que dialoga com o contexto social, o que justificaria a não identificação desse sujeito pelo nome? Sim, essa é a questão. O ser social da oralidade, transmutado em personagem da escrita, também só existe em função do grupo, da “sarabanda”, pois é da vida comunitária que depende a recriação e a atualização constantes dos valores e representações, nas práticas conjuntas em que se inserem os atos de comunicação e processamento da informação. Diferentemente desse sujeito que constrói a experiência a partir do engajamento social, o indivíduo isolado, produto da tecnologia da escrita e sua forma dinamizada que é a impressão, seria mais facilmente localizável num romance em que o “sentido da vida” se sobrepujasse à “moral da história” e a coerência psicológica tivesse prioridade sobre o discurso vivo da comunicação compartilhada (BENJAMIN, 1992b, p. 32; 46). Apesar de a “oralidade preferir histórias personalizadas”, cuja trama está centrada na maior parte das vezes na *ação* de um protagonista, “nenhuma das personagens evolui para uma personalidade individual”; elas são “figuras permutáveis”, pois “o que mais interessa é o funcionamento dos papéis e não o delineamento das personagens” (KELBER, 1997, p. 51). Por isso, José Manuel, o exímio contador de causos, é, nas palavras de Almeida, “uma crônica viva de todos os seus conhecidos e amigos, e das famílias destes, mas ainda dos conhecidos e amigos dos seus amigos e conhecidos e de suas famílias” (2005, p. 110). Interessa, aí, menos o nome do “incansável falador” do que o caráter representativo dessa figura comum da sociedade fluminense da época. A esse simbolismo concreto das personagens pode-se relacionar o caráter didático de cada uma, imprescindível à função mimética que têm no mundo oral: “No exemplo que nos dá o Leonardo”, diz o narrador em tom imperativo ao leitor, “aprendam o quanto ele tem de duradouro” (2005, p. 166).

O romance de Almeida, pela ingerência da escrita e da impressão, além do background do escritor e jornalista, só pode ser uma *representação* do mundo oralizado, sua maneira de processar a informação e das práticas sociais que produzem a vida material de um dado tempo e lugar, que se dispôs à tessitura de uma intriga. Assim, é de se constatar também a influência de uma base intelectual e letrada na configuração do folhetim, potencializada ainda mais na obra de Ruy Castro. No romance que precedeu à narrativa contemporânea do tempo do rei, a história é também contada como produto da escrita, um trabalho de composição que o autor deixa claro, por exemplo, nas referências ao uso culto, à morfologia e às figuras da língua. As interpelações da mulatinha cantora, numa conversa, são descritas como “apóstrofes” (2005, p. 194-195). Numa outra cena, quando a comadre vem comunicar ao afilhado “que lhe tinha achado um excelente arranjo” na ucharia real, Almeida desdobra as palavras para explicar tanto a estrutura quanto a semântica que adquire no contexto da vida do menino:

Era o arranjo de servidor na ucharia real. Deixando de parte o substantivo ucharia, e atendendo só ao adjetivo real, todos os interessados e o próprio Leonardo regalaram os olhos com o achado da comadre. Empregado da casa real?! Oh! Isso não era cousa que se recusasse; e então empregado na ucharia! Essa mina inesgotável, tão farta e tão rica!... (2005, p. 187).

A consciência letrada do autor, transparente nas *Memórias*, ainda se verifica na própria intenção de costurar as várias histórias através de Leonardo como elemento de unificação. O que Almeida faz, na verdade, é reconstruir a textualidade da palavra falada e do gesto numa materialidade, num suporte de memória que vai imprimir também outra lógica à narrativa, a de sentido ordenador e sequencial do conjunto de uma obra fechada, ao transformar a pluralidade das histórias numa única história (KELBER, 1997, p. 107). Entretanto, o narrador da escrita não rompe com o contrato oral, quando o romance parece não estar estruturado segundo um diagrama, um plano prévio, e assemelha-se a uma grande conversa ou “conferência” de comadres e compadres, em que não se sabe qual rumo vai tomar a prosa, sujeita a todo tempo aos desvios próprios e às direções inesperadas da fala. Mais do que o intelecto, o que está no comando são os acontecimentos que nem deixam espaço à reflexão do leitor, chamado a participar da conversa e não ficar de fora para escutiná-la.

O que se observa, no romance, é um tipo de letramento do autor que se abstrai de uma intelectualidade ilustrada, bem ao gosto de um Machado, ao mesmo tempo em que renuncia aos parâmetros de uma cultura auditiva, apontada por Luiz Costa Lima como recorrente na constituição da elite intelectual brasileira da Colônia ao Império. A mulatinha Vidinha,

cantora de sucesso, é a personagem que produz o vestígio acerca de uma provável crítica do autor a essa cultura auditiva:

Vidinha era uma rapariga que tinha tanto de bonita como de movediça e leve: um soprozinho, por brando que fosse, a fazia voar, outro de igual natureza a fazia revoar, e voava e revoava na direção de quantos sopros por ela passassem; isto quer dizer, *em linguagem chã e despida dos trejeitos da retórica*, que ela era uma formidável namoradeira, *como hoje se diz*, para não dizer lambeta, *como se dizia naquele tempo* (ALMEIDA, 2005, p. 166, grifos nossos).

Quando Antonio Candido diz que Manuel Antonio de Almeida está “meio em desacordo com os padrões e o *tom* [grifo do autor] do momento”, que o crítico literário define como de um “extremismo fantástico... numa época de exaltação sentimental e vocação retórica” (2006, p. 531), o que se pode dizer, do lugar de fala do campo da comunicação, é que, no escopo da produção da vida material desse momento histórico, quem dá o tom é a oralidade, uma espécie de diapasão que vem gerando vibrações desde a Baía de Todos os Santos, a praia de Gregório de Matos, até os lugares mais longínquos do país-continente, onde até hoje fincamos os pés.

Na consciência do homem eletrônico do século XXI, em que oralidade e escrita se interpõem num jogo de múltiplas materialidades da comunicação, resquícios de uma estrutura de sentimento se fazem perceber. É a herança de uma experiência marcada pela teatralização da vida cotidiana, que confere um caráter cerimonial às práticas sociais de produção de sentido. No início do século XXI, Dom João volta a desembarcar no Rio de Janeiro e, com ele, reativa-se a memória de uma cidade e de um país que um dia recebeu, entre vários mimos, uma biblioteca, uma missão de intelectuais franceses e uma máquina de impressão. É preciso comemorar, mostrar isso nos jornais, revistas, no rádio, na TV e na nova rede de informação. Na crista da onda de publicações a exaltar o rei e seu tempo, Ruy Castro reconta Almeida, de uma maneira muito parecida com o jeito oralizado de narrar: a partir de uma base já existente, de uma estrutura temática picaresca comum, o também jornalista e escritor, ciente de sua posição de intelectual e da liberdade que tem de contar histórias, insere variações, tece uma intriga apinhada de ação e produz um outro romance que, num trabalho de memória, tira do esquecimento a obra do artista do Oitocentos. E consegue outra façanha, qual, a de talvez brincar com o lugar-comum da “verdadeira fundação do Brasil” associada a instituições letradas que o país ganhou de presente de el-rei, ao dar a ler, como seu predecessor, um mundo da fala e do gesto, de uma sociedade de informação e de produção de

histórias que, sobre esses dois pilares, acaba permanecendo na duração e hoje ainda faz a História.

CAPÍTULO III

Geografia letrada e a Belle Époque carioca

Uma avenida ampla e de mão dupla corta o centro nervoso da metrópole do país. As ruas estreitas, sujas e pantanosas de uma cidade provinciana, embora elevada ao status de capital do império lusitano, bem como a patuléia emporcalhada, branca, negra e mestiça que insistia em circular pelas vias centrais, agora precisam ficar de vez renegadas ao pretérito imperfeito do atraso. Um país na “marcha da civilização” requer um cenário diferente, ainda que desenhado sobre uma prancheta francesa. Que mal haveria nisso? Afinal, muito do que se pensou construir de novo por aqui foi cópia de alguma coisa mais elevada, até porque essa matriz sempre estivera do lado de cima da linha do Equador.

De um lado e de outro da via pública, automóveis de gente e carga desfilam majestosamente, acompanhados pelo olhar dos transeuntes nas calçadas desenhadas de arabescos em tom escuro sobre um fundo branco de pedras trazidas d’além-mar e milimetricamente cortadas para compor a arte no chão. Tudo na quase perfeita ordem: desde o caminho pavimentado por onde passam senhores de terno bem talhado e senhoras cobertas por chapéus *à la parisienne*, entre as mesinhas *très à l’aise* dos restaurantes, até o mais alto dos ornamentos dos edifícios que impõem um ar refinado ao espaço público. No meio da avenida, uma aléia de postes de ferro trabalhado intercalados de árvores bem podadas divide as duas pistas, devidamente iluminadas pela técnica. Nem mesmo alguns pobres empregados do comércio e da indústria, com seus carrinhos de mão empurrando sacos de produtos dos armazéns, conseguem tirar o *glamour* do *décor*. Nem mesmo os tálburis apressados que imitam as novas máquinas de andar, como se a herança do atraso pudesse realmente ser esquecida nos novos tempos, conseguem atrapalhar o ritmo vertiginoso do progresso que as páginas das folhas anunciam e os vendedores ambulantes apregoam em cada esquina. No muro de um dos prédios que se destaca dos outros pela estatura imponente, uma empresa bem sucedida aproveitou o espaço para anunciar, em letras de imprensa garrafais, a revista ilustrada daquele que é o jornal mais popular da metrópole. O rei já chegara há exatos cem anos. O soberano deu à luz o único império das Américas, deixou herdeiros naturais, mas que depois foram devolvidos por uma exigência dos novos tempos: implantar a modernidade, o cosmopolitismo, a tal ordem e o famigerado progresso. A cidade ganha uma certidão de batismo, desta vez não mais escrita em letra escarranchada e assimétrica; agora, os tipos

móveis do teclado *qwerty* de uma das inúmeras máquinas que vão compor sua paisagem fazem surgir a palavra mágica: República.



Figura 11: Av. Central com Rua do Ouvidor. A. Malta (1913)

Um dos elegantes braços da Avenida Central, a Rua do Ouvidor, ainda conserva o nome que lembra o sentido humano mais utilizado nos tempos que se seguiram ao desembarque da realeza lusitana. Embora ainda permaneça a lembrança de que ali antes se cruzavam os circuitos de uma rede de comunicação sustentada basicamente pela boca e o ouvido ligados ao som, outra técnica de produzir, armazenar e difundir o que se sabe e o que se conta já havia modificado o cenário preferido dos antigos meirinhos. Não mais enche o lugar o movimento de quem corre sobre as pedras irregulares do calçamento enquanto trabalha. A mão que amparava a orelha por detrás, num gesto de busca por uma melhor definição sonora e compreensão do sem-número de narrativas faladas e musicadas, agora torna-se obsoleta frente ao *pince-nez* que observa as vitrines chiques do comércio burguês e permite o exame meticuloso de exemplares impressos, cuidadosamente expostos nos balcões das lojas de letras. O hábito de sentar-se em esteiras embaixo da janela para contar histórias deu lugar à reunião casual e ambigualmente compromissada dos homens em pé, rentes ao balcão da confeitaria com cristaleiras bisotadas, que brilham sob lustres ornamentados e respiram o aroma do ouro verde, a *commodity* que dita as regras da economia e da política do novo tempo.

A alguns passos dali, no Largo da Sé, bondes puxados por tração animal se sucedem ininterruptamente aos novos carros elétricos. Num mercado impropriamente localizado em

meio ao transporte público, uma velha negra alforriada vende ervas de cheiro e de cura, amarradas em montinhos e dispostas sobre caixotes de madeira. Ao lado, um lusitano de meia idade, de camisa de algodão, calças na altura da canela e tamancos, tira do balaio de vime um peixe do tamanho de um cãozinho vira-lata e o exhibe para uma senhora de vestido longo e mangas que quase chegam aos punhos, indecisa se houve o apelo de um ou outro vendedor. Homens-sanduíches passam em direção à Avenida, carregando o duplo avental que cobre a frente e o verso de seus corpos, em que se lê o reclame dos charutos *Jezler*. Tradição e modernidade se deparam a todo tempo no centro da capital da Primeira República.



Figura 12: *A escrita ambulante – os homens-sanduíches*

A coexistência desses dois tempos do processo histórico continua a sinalizar, por outro lado, a circularidade de dois modos de comunicação – a oralidade e o letramento – mas, desta vez, com a ingerência cada vez mais acentuada da impressão, o que vai impulsionar uma nova forma de ver o mundo, imbuída pela dominância das artes do letramento, que inclui a visualidade das coisas e dos seres. As letras impressas aos borbotões produzem no homem da capital republicana o desenvolvimento de um sentido visual cada vez mais acurado, ainda que o convívio de muitos dos habitantes da urbe e sub-urbe com as letras se dê pelas margens, por apropriações não convencionais e diferenciadas das formas e conteúdos dos impressos.

A par dessa dominância, é preciso ver os modos de comunicação como misturas, nos quais coexistem práticas novas com antigos processos comunicacionais. A oralidade na Belle Époque carioca, entretanto, ainda persistia nas atividades cotidianas como modo privilegiado de gerir a informação e as narrativas, de criar representações de mundo e fazer circular um tipo de pensamento, saber e conhecimento acerca da realidade construída historicamente. Embora, para a personagem de um romance histórico referente à época, a cidade e o país

viam, pela primeira vez, surgirem “homens de letras” reconhecidos como tal, e mesmo que a produção de impressos tenha crescido vertiginosamente no *début* da República, a literatura continua a mostrar índices de uma oralidade resistente que, agora, no entanto, permeia cada vez mais os impressos, os dessacraliza e os faz circular em mundos tão centrais quanto periféricos.

As linhas que se seguem, ao mesclarem caracteres de dois romances que servirão como objeto de análise dos fenômenos apresentados acima, são uma desculpa metafórica para a apresentação do enredo e das personagens dessas obras literárias. A primeira, escrita no início do século XX, retoma os anos inaugurais da República, e a segunda é um romance histórico que, na condição de memória de um tempo e um lugar, se junta na tentativa de elucidar a dinâmica, a dialética e a circularidade dos modos de comunicação. Perdoando a licença poética de que ora se utiliza, numa tese de doutorado, entendemos ser ela um caminho possível que conduza à síntese teórica deste capítulo e acreditamos, com isso, poder contribuir para a compreensão dos elementos das obras e das mentalidades do oral e do escrito nelas representadas.

3.1. O eterno retorno do paradoxo: a literatura e suas personagens desvendam mundos e mentalidades do oral e do escrito

Já se passou uma década desde o início do novo século. O poeta Augusto dos Anjos e a esposa Esther chegam à metrópole, atraídos pelo cosmopolitismo de outra república, a das Letras, cuja fama os jornais e revistas ali produzidos deram conta de espalhar pelas províncias mais longínquas, como a Paraíba. O novo mundo lhes causa vertigem, a ela e ao marido, ainda destreinados na arte de locomover em alta velocidade. Haveriam os dois – ou ele, pelo menos - de conquistar este chão, numa cidade onde “a roda é o ablativo absoluto dos pés”⁵¹?

A história dessa colisão vertiginosa, que é também o encontro do campo com a cidade e do engenho com a metrópole industrial, é contada por um amigo próximo, que fez o mesmo percurso da intelectualidade periférica. A narrativa é mais um fruto da imaginação produtora de Ana Miranda, e recebeu o nome de *A Última Quimera*, um romance histórico publicado em 1995, que traça um quadro eletrizante dos costumes e principais acontecimentos do que se convencionou chamar de *Belle Époque* carioca. As personagens que formam um triângulo amoroso assistem à Revolta da Chibata, convivem de maneira mais ou menos distanciada com

⁵¹ McLuhan, op.cit., p. 184.

a boêmia literária da época, transitam entre a capital e o interior do país e acompanham atônitas e confusas a tentativa de se criar um ideal de nação calcado nas máximas da ordem e do progresso. Juntam-se a elas, na tessitura da intriga, figuras famosas como o poeta, jornalista e crítico literário Olavo Bilac, que o narrador considera o divisor de águas na sociedade das letras, o intelectual Rui Barbosa, cujo olhar letrado “parece soltar faíscas elétricas”, além de personagens trazidas da Paraíba pelo círculo de parentes e amigos e outras com as quais se deparam próximo ao chafariz do Passeio Público ou nas confeitarias e livrarias do centro nervoso da capital. Desiludidos com a cidade que não reconhece o menino prodígio, criado no engenho do Pau D’Arco sob o signo da escrita e o canto das amas negras de leite, sem encontrar trabalho ou posição na metrópole excludente, Augusto e Esther resolvem se mudar para Leopoldina, na Zona da Mata mineira, onde o poeta, depois de conseguir emprego num colégio público, acaba morrendo de pneumonia. O narrador, já sem esperança de conquistar o amor da viúva Esther, logo em seguida ao funeral do amigo, volta ao Rio ainda a tempo de ouvir, na voz da irmã de Bilac, a narração das últimas palavras do poeta que se despede deste mundo agarrado a uma caneta e a uma folha de papel, depois de suspirar em francês: “*Je veux écrire*”.

A frase é simbólica para entender o período de mais intensa atividade letrada no Brasil até então. Nesse tempo de transformações, o mulato Afonso Henriques de Lima Barreto, homem da tipografia, do jornalismo e da literatura, aparece com obras altamente elucidativas não apenas da sociedade da época, como também das mentalidades ligadas aos diferentes tipos de letramento que se evidenciam através dos rastros deixados pela literatura. O folhetim *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, publicado no *Jornal do Commercio* em 1911, traz a crítica irônica do autor acerca de um quadro político, econômico e cultural que já saltava aos olhos no início do novo regime e que se estende até o tempo do romance de Ana Miranda⁵².

A história remonta aos anos de outro ditador da infante República, não o Hermes de agora, “com sua cabeça marechalícia”⁵³, mas o Floriano das mãos de ferro, contra quem a Marinha, numa época em que prestígio é a palavra de ordem, sentindo-se descontente em relação ao Exército, apela para a sublevação, finalmente contida pelo presidente com “poderes

⁵² Destacam-se duas demarcações temporais para a Belle Époque. No Brasil, o historiador Nicolau Svcenko delimita o período desde o início da campanha abolicionista até a década de 1920 (2003, p. 15). Na França, o historiador cultural Jean-Yves Mollier (2008, p. 176) trabalha com os anos de 1890 a 1914 como fronteiros da época. Uma vez que os dois romances que escolhemos para estudar o período estão devidamente inseridos tanto na delimitação da historiografia brasileira quanto na francesa, tomaremos como representativos de nossa Belle Époque os anos que vão do governo Floriano Peixoto (1891-1894), data da ambientação do *Triste Fim*, até 1918, quando morreu Olavo Bilac, último episódio do romance de Ana Miranda.

⁵³ MIRANDA, Ana. *A última quimera*. S. Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 130.

de Imperador Romano”⁵⁴. Tempos difíceis esses, desde que o país inventou a tal modernidade. Por que tanto conflito numa época tão *belle*, quando o mundo se abre, a “grande Vida” pulsa e a cidadezinha que há oito décadas era um pouco maior que um arraial pode finalmente desfrutar da “glória cosmopolitana” (MIRANDA, 2005, p. 117)?... O som da máquina de escrever de Augusto, no cômodo vizinho, fornece o ritmo à leitura fluente de professora, ofício que abraçara ainda na Paraíba, mas que o marido poeta, num dos seus impulsos em manter a dignidade, impede que ela exerça na metrópole. As narrativas seriadas dos jornais suprem o desejo que ela, na condição de mulher mais do que alfabetizada, guarda pelas letras. Nos folhetins há toda a história da cidade, sua gente, o que pensa, sente, como enxerga o mundo a sua volta, se comunica e se faz entender. A ficção é um sítio no qual Esther, aparelhada pela leitura, tenta cavar não uma posição na sociedade, mas alguns sedimentos petrificados do real, separá-los na bateia do discernimento e depois, com o que sobra, entender a vida que palpita ao redor. O ruído da máquina de escrever do marido parece somar-se à tinta das letras mecanicamente desenhadas sobre a página do jornal e, pouco a pouco, uma paisagem urbana se delineia na mente curiosa de Esther.

O folhetim que a esposa de Augusto acompanha nas seguidas edições do Jornal conta a história do major Policarpo Quaresma, um visionário cuja finalidade na vida é estudar a pátria para alcançar o progresso, “a grandeza e a emancipação”, não de si próprio, mas da nação, numa atitude altruísta, ingênua e cândida como de uma “donzela romântica”, o que contrasta com os valores típicos do “arrivismo e da ambição irrefreada e bem-sucedida”, da “aparência elegante, *smart*” da sociedade da época. Tomado por um “entusiasmo contagioso”, não é capaz de perceber, à primeira vista e dentre outras coisas, a “tirania doméstica” encarnada pelo “homem talvez” que sucedeu a Deodoro, “transformado em estadista, em Richelieu”, de “educação militar e fraca cultura”. A defasagem temporal entre o segundo e o oitavo presidentes privilegia o olhar de Esther e lhe permite tirar conclusões sobre um passado não tão longínquo assim. A fragilidade da personagem de Lima Barreto, de estatura pequena e míope, desajeitada com as coisas práticas do mundo, faz lembrar ainda um poeta do Seiscentos, para quem a verdadeira força repousava nas atividades do pensamento. É inevitável incluir Augusto na comparação e construir um triunvirato imaginário e atemporal de homens de letras, de almas atormentadas e excêntricas, para os quais o corpo não passa de um aquário de especulações da mente. Mas, diferente do satirista barroco e do marido, este a quem não cabem enquadramentos de escola literária, tão comuns neste tempo de formalismos,

⁵⁴ BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008, p. 174.

Quaresma quer reformar e ordenar o país, e constrói planos para isso, mesmo que tenha que passar pelo ridículo e enfrentar os deboches dos contemporâneos. A personagem é uma espécie de antídoto inventado pelo autor contra seu próprio ceticismo num tempo de otimismo, além de receber do criador um misto de ironia, compaixão e simpatia. Em alguns momentos, a imaginação produtora do escritor parece torcer pela desingenuização do major, que ainda acredita na capacidade do ditador e sua trupe de levar “estradas, segurança, proteção aos fracos, assegurando o trabalho e promovendo a riqueza” (BARRETO, 2008, p. 15; 61; 95; 177-178; 205; 243-244; 250; SEVCENKO, 2003, p. 57-58; MIRANDA, 1995, p. 59; 260).

O herói do folhetim é, no mínimo, “esquisito e misantropo”. Assim os vizinhos enxergam o homem da burocracia pública, subsecretário da administração militar, funcionário do Arsenal de Guerra, de recursos abastados, que tem a mania de cultivar e colecionar livros; livros que produzem ideias e sentimentos que vão da extravagância à insanidade. Um “clínico afamado” das redondezas de São Januário, onde habita o protagonista, “não [pode] admitir que Quaresma [tenha] livros”, num tempo em que o letramento, associado a essa materialidade da palavra escrita e impressa, também precisa vir acompanhado de titulação: “Se não era formado, para quê? Pedantismo!”. Na repartição, entre amanuenses e escreventes, sua ilustração, construída no silêncio do trabalho árduo com as palavras, desperta tanto o respeito quanto a incompreensão dos colegas, que o apelidam de Ubirajara, em alusão aos estudos autodidatas da língua tupiniquim e ao nacionalismo exacerbado de quem se recusa a corromper-se com estrangeirismos, tão à moda na virada do XIX para o XX. Um “sujeito sem título, sem posição brilhante e sem fortuna”, três dos requisitos básicos de sucesso na cidade das cavações, a capital federal, Quaresma é incompreendido no trabalho, na vizinhança e na própria casa, que divide com a fiel irmã Dona Adelaide (BARRETO, 2008, p. 10; 12; 15; 128).

Adelaide é o oposto complementar do irmão, assim como o Império da República, numa época em que tradição e modernidade parecem querer se estranhar, mas convivem lado a lado, pela impossibilidade de rompimento definitivo. Tem o utilitarismo lusitano de uma mulher “fria, sem imaginação, de inteligência lúcida e positiva” e “ideias simples, médias e claras”. Produto de uma educação elitista que sabe a diferença de lugar entre um senhor e um escravo, não consegue desenvolver apreço algum pela gente de outra ordem, a plebécua suburbana, por exemplo. Dona Adelaide é a remanescente do Brasil português imperial, que acompanha e estima o irmão, sem porém nunca conseguir entender as recaídas dele para com

a cultura popular inserida em seu “programa nacional”, que ironiza com frequência. Não lhe cabe na mentalidade prática a falta de inclinação de Quaresma à aparência, à ascensão social e ao carreirismo político e literário. “Por que não seguira ele o caminho dos outros? Não se formara e se fizera deputado? Era tão bonito... Andar com livros, anos e anos, para não ser nada, que doideira!” (BARRETO, 2008, p. 20; 81; 97-98; 137). Esther, ao ler tudo isso, não pode deixar de pensar em Augusto, para quem as letras sempre haviam sido o fundamento da existência. Se esse Lima Barreto, autor do folhetim, o tivesse publicado antes da partida do casal da cidade da Paraíba para o Rio de Janeiro, e se Augusto tivesse lido estas páginas que chegariam às estações de trem do Nordeste e ali seriam “disputadas avidamente” pelo público que os tipos móveis criaram em escala nacional, talvez não se iludisse com o canto da sereia cosmopolita que chamava ao regaço a intelectualidade dispersa das províncias, para depois sutilmente enxotá-la (MIRANDA, 1995, p. 116; McLUHAN, 1962, p. 0).

A história é interessante, pensou Esther. É curioso como o produto do trabalho do escritor, “destinado a agradar e comover”, é também fruto de uma “liberdade condicional de criação”, em que “os temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo”. Através da leitura compassada do folhetim, Esther compreende silenciosa e atônita o tempo de transição e mudanças na ordem social, que se estende da virada do século até os primeiros e curtos anos dela e de Augusto na metrópole. Percebe, entre muitas coisas, que nos diálogos e descrições que Barreto constrói tão precisamente, estão rastros de um tempo de inovações e transformações, muitas delas conquistadas graças às ferramentas tecnológicas do homem comunicador. Pensa em Augusto, atracado à máquina de escrever, enquanto ela lê... A literatura é a chave mestra que abre o entendimento do mundo; não pode ser apenas um exercício de estilo desprovido de significados estruturais. Ela, como Augusto, criada no engenho, sabe que o ofício das palavras revela muito da vida que pulsa em volta do escritor. “Como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais?” (SEVCENKO, 2003, p. 29; SÜSSEKIND, 1987, p. 26).

E o mundo em torno de Quaresma faz brotar uma personagem tão carismática como Ricardo Coração dos Outros, inventada há séculos e trazida à tona, desta vez, pelo mulato escritor. O Paganini do subúrbio carioca é um artista reconhecido nas áreas periféricas e mais empobrecidas do Rio, onde as casas de cômodo, sórdidas ou não, em nada lembram as propriedades de Botafogo ou os sobrados da região central, como esse do cais Mauá, porto

seguro para os devaneios de Augusto e as leituras folhetinescas de Esther. O menestrel, o trovador, o contador de histórias é, antes de mais nada, o “rei do violão”, instrumento transformado, na narrativa, em metonímia da cultura popular e do universo oral que insistem em conquistar espaço na cidade agora letrada. Ricardo, na tentativa de salvar a má reputação do instrumento e lhe conferir respeito, empreende uma verdadeira cruzada em favor do violão, do subúrbio ao centro nervoso da metrópole, frequentando, inclusive, as páginas dos jornais e o mercado editorial. No caminho, torna-se professor de música de Quaresma e figura assídua da chácara de São Januário, onde se faz conhecido da vizinhança do major (BARRETO, 2008, p. 17; 18; 39; 105; 167).

Uma das casas em que canta suas modinhas para animar as recepções da aristocracia suburbana é a do general reformado Albernaz, amigo de Policarpo, funcionário público do Conselho Supremo Militar, de inteligência e sabedoria restritas, devidamente incorporado aos hábitos e costumes da burocracia dos servidores da capital administrativa, financeira e cultural do país. O “altissonante título de general” esconde um homem “plácido, medíocre e bonachão, cuja única preocupação é casar as cinco filhas e arranjar ‘pistolões’ para fazer passar o filho nos exames do Colégio Militar”. Na casa burguesa, onde tudo é motivo para festas, almirantes, majores e outros honorários gastam o tempo em palestras de cavaleiros, ocasiões em que o monotemático anfitrião recorre amiúde aos feitos heroicos da Guerra do Paraguai, de que nenhum dos convivas participou efetivamente, mas sobre a qual constroem narrações para perfazer os momentos de ócio e de lazer. No entorno do general, há uma constelação de personagens intelectualmente ordinárias e medianas. A filha Ismênia, de “inteligência rudimentar”, só pensa no casamento com um doutor “semi-informado”, o Cavalcanti, e é nesse desejo único que acaba naufragando. Ao contrário da irmã Estefânia que ostenta um anel de normalista, Ismênia é a personagem escolhida pelo autor para destilar suas críticas à imbecilidade, ao embotamento, moleza e preguiça mentais, à falta de leitura e à ausência de esforço e empenho de muitas mulheres e, por que não dizer, da sociedade da época, para com as genuínas letras. Quinota, outra das filhas, é a eleita de Genelício, a “glória e orgulho do funcionalismo público”, o giboso metido a poeta e bajulador de chefe de repartição pública, o exemplar cintilante do letramento burocrático carreirista, da aparência e da titulação (BARRETO, 2008, p. 18; 26-27; 41-46; 85-86; 110; 113).

Esther, à medida que avança no folhetim, pensa quão pouco tudo isso havia mudado desde a virada do século promissor até o início da segunda década, de como gente sem a luz própria do saber e do conhecimento é capaz de encurtar caminhos e ascender a um olimpo de

fundamentos arenosos. Augusto não anda nos holofotes da iluminação pública de um Rio de Janeiro agora amplo e eletrizado – e ela se pergunta se o desejo de ser cortejado na metrópole, como sempre o fora no engenho do Pau D’Arco, chegaria a se concretizar. A luz que mantém o poeta “despido de ornamentos, austero, altivo” é de outra intensidade e contra a corrente eletricamente esfuziante do sorriso da sociedade, de uma “inteligência mais poderosa do que o dinheiro... com relâmpagos que [iluminam] sua taciturna bruma existencial”. A origem de Augusto – e a dela também - de raízes arrancadas da várzea úmida, sombria e profunda, em nada compromete sua alma. Este ser ensimesmado e misterioso não fica atrás de um Bilac, cosmopolita e habituado tanto aos grandes *boulevards* parisienses quanto à estreita Rua do Ouvidor, e para quem as estrelas “são as luzes do pensamento” (MIRANDA, 1995, p. 55; 60; 206; 265).

Uma personagem em especial chama a atenção de Esther: Olga, a afilhada do major Quaresma e filha do imigrante Vicente Coleoni. A menina é a antítese mais perfeita de Ismênia e, pela intelectualidade e a lucidez nada comuns no universo feminino da história, torna-se alvo das afeições mais sinceras do protagonista. Respeita e admira o padrinho por sua condição letrada e troca ideias com ele sobre as últimas leituras. Mais do que o gosto pelas letras, a semelhança entre os dois reside, ainda, na maneira de perceber o mundo em volta com os sentidos, ou melhor, com o sentido da visão, já devidamente destacado das outras faculdades humanas, numa época em que a imagem proporcionada tanto pela profusão da palavra escrita e impressa quanto pelas modernas técnicas de representação requerem “um olho por um ouvido”. Os olhos da moça, “muito luminosos e firmes no encarar”, são a manifestação sensória de uma postura de indagação e observação diante da vida e das coisas, de entendimento e também de transformação da realidade, a mesma atitude que o padrinho demonstra na maneira de olhar, com um “forte brilho de penetração... como se ele quisesse ir à alma da pessoa ou da coisa que [fixa]”. O exame atento de quem verifica um gesto, um movimento, uma atitude, uma característica de um ser ou de um objeto para tentar entendê-lo, como se dessa maneira melhor se pudesse conhecer o mundo tal qual se apresenta aos olhos, é a expressão mais reveladora de uma mentalidade letrada, que inventa uma perspectiva tridimensional a partir de um ponto de vista fixo e parado no espaço, para analisar o que enxerga, tentar dissecar algo ou alguém de ângulos diferentes, porque sua “direção interna” está firmemente calcada num olhar que não vacila e está quase hipnotizado, já devidamente afinado com as técnicas que o orientam e o disciplinam. Esther para e pensa nesse olhar pesquisador das mentes sem descanso, “de quem vê tudo reduzido... de quem sempre olha

para longe”, como se a distância proporcionada pelo não-envolvimento dos sentidos e captada por apenas um deles fosse necessária ao entendimento do mundo. Imagina o quanto Augusto, nos frequentes momentos de solidão, não estaria examinando as coisas e as pessoas da janela dos olhos para depois construir suas narrativas poéticas que dariam satisfação à mente inquisitiva e incansável de tanto remover enigmas (BARRETO, 2008; 11; 37; 76-77; 132; 184; MIRANDA, 1995, p. 63; 267; McLUHAN, 1964, p. 81; McLUHAN, 1962, p. 15-17; 28).

A menina-personagem, dada à reflexão e ao escrutínio, tão diferenciada do restante das mulheres do folhetim, é filha de um imigrante italiano, dessa gente do ofício manual e do comércio ambulante que, dotada menos de um espírito esquadrinhador do que de uma energia feroz de ganhar a vida, enriquece na nova terra e ergue-se à condição burguesa, que lhe permite construir um palacete em Botafogo, com o luxo de reservar à filha, no imóvel, o próprio gabinete de leitura e escrita, onde ela possa se sentir à vontade com Goncourt, Anatole France, Daudet e Maupassant. O compadre do major Quaresma, Vicente Coleoni, “não roçou os bancos de uma ‘academia””, diz o autor do folhetim com certo desprezo pelas instituições letradas da época, mas é leitor assíduo dos jornais, cativo das letras tipográficas ainda que pouco letrado, o que lhe permite discutir os assuntos quentes da metrópole com a filha, sua intérprete das expressões e conotações desconhecidas. Não pode contar com o genro para essas tarefas, pois o título de doutor que o jovem conseguira, ainda que subvencionado por Coleoni, é suficiente para conferir ao quitandeiro enriquecido o desprezo dos titulados. Ao acompanhar a evolução desta última personagem, Esther pensa com certa ironia: Esses homens estão bem servidos de genros!, uma vez que não pode deixar de comparar o doutor Armando Borges, marido de Olga, com o Genelício, esposo de uma das filhas do general Albernaz. Mas o genro do italiano vai além do ambiente da burocracia pública de Genelício e galga outras posições, que mascaram uma simulação de inteligência, sabedoria e espírito científico, suficiente para, no início do noivado, conseguir enganar Olga e atrair a moça de pretensões letradas. A busca por dinheiro, título e posição faz do doutor Borges figura recorrente nos jornais. O médico pedante quer transcender os corredores dos hospitais, tornar-se lente de uma faculdade e, assim, virar a personagem-símbolo do progresso carreirista e financeiro, desacompanhado de prosperidade intelectual. A ficção assombra Esther, que não consegue deixar de ver nas linhas do folhetim as marcas de uma sociedade perversa e excludente da capital, que também seria responsável, no futuro, por mais um exílio da família dos Anjos (BARRETO, 2008, p. 36; 63; 119; 162-165; 250).

A exclusão na metrópole é cultural e geográfica. O cosmopolitismo do centro e arredores contrasta com áreas mais longínquas que o major Quaresma acha atrasadas e paradas no tempo. Muito além da Rua do Ouvidor e da então Avenida Central, vivem personagens de um mundo que faz lembrar aquele dos idos de Dom João. Esther já sente falta dessa gente comum, envolta em mistérios: uma preta velha de nome Maria Rita, para quem a lembrança das narrativas do tempo da escravidão torna-se uma operação custosa; Anastácio, o empregado do sítio do major Quaresma, um ex-escravo que, ao contrário da preta esquecida, é um celeiro vivo dos conhecimentos da natureza e dos modos oralizados de lidar com ela; Mané Candeeiro, na mesma função, tem o hábito de cantar “que nem passarinho”; Felizardo e a esposa Sinhá Chica completam o elenco dos servidores rurais do major – ele, “tagarela incansável” e intrigante, é o homem do campo simples que conta e reconta os causos como estratégia para fazer passar o tempo do trabalho manual, enquanto ela, a rezadeira do povo, vai de casa em casa a espalhar seus “exorcismos, benzeduras e fumigações” e a concorrer com o doutor do lugar. Seria mera coincidência ou uma forte intenção do autor, pensou Esther, localizar toda essa gente a certa distância da capital, longe do cosmopolitismo da técnica, do progresso e das letras? Esther ainda chega a matutar em como ela e Augusto, tão mais periféricos do que os trabalhadores do sítio do Sossego que habitam um mundo disperso a apenas algumas poucas léguas da Rua do Ouvidor, foram, ainda no engenho distante, duplamente beneficiados com a herança da tradição oral e a modernidade da técnica de ler e escrever, que de alguma maneira os haviam preparado para a incursão na vida da metrópole (BARRETO, 2008, p. 29-31; 94; 123-125; 142; 226-228).

3.2. O sorridente *début* de uma quimera: o Rio de Janeiro e a Belle Époque tropical

“O melhor e o pior dos tempos, a era da sabedoria e da insensatez, da crença e da incredulidade; a estação das luzes e das trevas, a primavera da esperança e o inverno do desespero, em que se tinha tudo e ao mesmo tempo nada; um tempo que dava a impressão de que todos iriam direto ou para o céu ou para o lado oposto – em resumo, esse tempo parecia tanto quanto o tempo presente”⁵⁵. Assim Charles Dickens inicia seu romance histórico de cunho memorialístico *A tale of two cities*, publicado em 1859, cujo enredo se passava nos anos que antecederam e que também viram explodir a Revolução Francesa. A sensação do escritor inglês com o tempo é no mínimo interessante, numa época de mudanças correntes na

⁵⁵ Tradução livre feita pelo autor das linhas iniciais do romance. In: DICKENS, Charles. *A tale of two cities*. United States of America: The World Publishing Co., 1955, p. 11.

Paris e na Londres de uma Europa tumultuada por conflitos. Quase um século de revoluções de toda sorte – sociais, políticas, econômicas e tecnológicas – acabou paradoxalmente por dar a impressão ao artista de um tempo lento e contínuo. As novidades que surgiam a cada instante não eram suficientes para destacar as rupturas do progresso e fazer valer para o escritor as marcas da modernidade que se anunciava no Velho Continente.

No Brasil, um sentimento contraditório de deslumbramento e insegurança também pôde ser experimentado dos últimos anos do século XIX às duas primeiras décadas da “era dos extremos”. O país entrava na modernidade, ou, pelo menos, uma parte dele se acreditava inserida no novo rumo que a ordem e o progresso dariam conta de ensejar. O imperativo do momento na capital da República, no sentido inverso ao da percepção de Dickens sobre o fim dos Setecentos e a primeira metade dos Oitocentos, era dilatar o intervalo de tempo e espaço entre a nova metrópole-modelo que a técnica ajudava a construir e a antiga sociedade da colônia e do império, mesmo que, para isso, se confundisse o tradicional com o arcaico e o atrasado. Alguns intelectuais que ali viveram e produziram narrativas, entretanto, munidos da palavra impressa como ferramenta de observação e análise do mundo em volta, conseguiram enxergar na passagem para a modernidade gestada no Rio de Janeiro um misto de rupturas - localizando na chamada Belle Époque tropical os sinais de que os tempos eram realmente outros - e tantas continuidades que insistiam em permanecer como formações herdadas do passado colonial.

O marechal Floriano e o major Quaresma foram homens que viram o Império cair e agora se tornam personagens de um país na “marcha da civilização”. Um mundo de possibilidades e expectativas se abre à “Pátria criança ainda, ainda na sua formação...”. O clima inigualável e a terra fértil são capazes de, juntos, produzir tudo. A indústria manufatureira já cobre de botas os pés dos ufanistas mais exaltados, como o major, e os veste de panos nacionais. Uma “ciência toda nova” trabalhava para a racionalização da vida. A expressão, utilizada por uma das personagens de Lima Barreto, traz subjacente a concepção do conhecimento científico como aquilo que se renova constantemente e é capaz de sobrepor-se aos saberes tradicionais empedrados do passado. Na capital da nascente República, as novas descobertas da razão humana se faziam presentes e necessárias, como a efervescência de ideias e a promessa de felicidade. Instrumentos de medição e controle dos fenômenos naturais podiam ser adquiridos no comércio da capital. A medicina exercida pelos bacharéis vinha em substituição às práticas dos curandeiros; era preciso higienizar, imunizar e regenerar a metrópole. Mas, antes disso, uma terapêutica psiquiátrica já se efetivara, com a instituição

do manicômio a exercer o controle dos corpos e das mentes em desalinho, de que tanto o major Quaresma quanto seu criador se tornariam clientes (BARRETO, 2008, p. 19-20; 25; 90; 94-95; 106; 176; 217).

Na Belle Époque, a vida da cidade cosmopolita era um teatro a céu aberto e os eventos que marcavam as cenas cotidianas eram acompanhados por multidões. A população, ávida por novidades, que assistiu à chegada do rei no começo do Oitocentos, desta vez se vê representada por uma burguesia ascendente e ilustrada que se equipa de binóculos próprios e alugados, estende e amplia o olho para observar as regatas, as corridas do turfe, os cortejos cívicos, os desfiles militares, os funerais das personalidades, as inaugurações dos monumentos, os bombardeios da Revolta da Armada e os carnavais. A mesma incapacidade dos olhos nus de vencerem a distância era experimentada pelos pés dos homens e as patas dos animais. A técnica e os meios que os estendem, além de alterarem os padrões e a proporção das relações sensoriais (MCLUHAN, 1964, p.18-19), ainda tornam os seres dependentes desses apêndices tecnológicos, na tarefa de perceber outra arquitetura espacial e temporal. Para que o tempo, o espaço e a própria noção de informação a eles vinculada assumissem uma nova configuração, na modernidade que se pretendia, a tecnologia tinha que intervir a favor da velocidade exigida na nova era.

O trem apitou e ele demorou-se a vê-lo chegar. É uma emoção especial de quem mora longe, essa de ver chegar os meios de transporte que nos põem em comunicação com o resto do mundo... O *trem* ou o vapor como que vem do indeterminado, do mistério, e traz, além de *notícias gerais, boas ou más*, também o gesto, um sorriso, a voz das pessoas que amamos e estão longe... (BARRETO, 2008, p. 102, grifos nossos).

A metrópole explodia e, com ela, os meios de interligação e comunicação da era moderna. Na cidade estendida até a sub-urbe, nas regiões periféricas dependentes do centro de poder político, econômico e cultural que ela representava, bondes, trens e mais tarde os automóveis cumpriam esse destino místico-midiático da técnica: o de religar os espaços fragmentados, acelerar a informação que chega até eles e permitir a circulação de indivíduos e suas narrativas de um ponto a outro. A ansiedade de Policarpo Quaresma à espera do amigo violeiro na estação de Curuzu, onde se localizava o sítio do Sossego, já revela uma expectativa de velocidade na comunicação, que os veículos de transporte deveriam suprir na estrutura centro-margem da capital federal. O trem que chega “arfando e estirando como um réptil pela estação afora” (BARRETO, 2008, p. 102), ao se incluir no inventário dos *media* encarregados de acelerar a informação, ainda faz esticar o centro nervoso da metrópole em

desenvolvimento, de onde vêm as notícias, as leis, as ordenanças, a moda, os sons e as letras. Uma prova de que, na era da eletricidade, a “comunicação” já se tornava sinônimo de “movimento da informação”, ao estender os espaços e ao mesmo tempo reduzir e controlar as distâncias (McLUHAN, 1964, p. 89). A noção de rede, já presente no circuito oralizado do tempo do rei, agora se vê materializada e ilustrada no trem, como uma das tecnologias que aproximam e tornam as coisas comunicáveis. O desenvolvimento da cidade, segundo McLuhan, coincide com outro desenvolvimento, o da escrita fonética (1964, p. 99), potencializada pela tecnologia da impressão, tão em voga na nossa Belle Époque. A ideia de extensão que o trem carrega, tão bem expressa na comparação feita por Lima Barreto, faz pensar em quanto nossa incursão pela modernidade, mesmo que aos trancos e barrancos e ainda tendo que lidar com um passado insistentemente oral, está associada à tecnologia de Gutenberg. À explosão dos espaços da metrópole corresponde outra explosão, a das letras impressas. Um dos jornais de maior circulação, a Gazeta de Notícias, é vendido “por toda a cidade, nos quiosques, nas pontes das barcas, nas estações de bondes e em todas as estações da Estrada de Ferro D. Pedro II” (BARBOSA, 2007a, p. 28)⁵⁶.

O ponto de vista fixo de Quaresma no trem que está para chegar, juntamente com a noção intensificada de perspectiva, é o resultado da extensão da faculdade visual, num tempo em que a tecnologia da impressão permeava o cotidiano das gentes no Rio de Janeiro e passava a integrar um circuito de comunicação já existente, antes oralizado por excelência e que agora conta, além do livro, com os jornais e revistas que apelam para o olhar decifrador de letras e imagens. A linha férrea, em que o trem e o bonde se estiram e fazem estender a cidade, obedece à mesma lógica de linearidade da palavra impressa no papel, disposta num suporte de memória portátil capaz de dispor as letras da escrita fonética em sequências que originam frases e períodos a serem acompanhados pelos olhos. A estrada por onde circula o automóvel, incorporado mais tarde à paisagem urbana da cidade e do país, também não se furta à mesma “ilusão de que o espaço é visual, uniforme e contínuo” (McLUHAN, 1964, p. 172). Quaresma espera o trem que chega e passa: “Não se demorou muito. Apitou de novo e saiu a levar notícias, amigos, riquezas, tristezas por outras estações além” (BARRETO, 2008, p. 102). Dividido entre as paradas do réptil mecânico, a personagem-título inventada por Lima Barreto é um ponto fincado num traço sequencial, geometricamente disposto no espaço, assim

⁵⁶ Marialva Barbosa mostra a dimensão alcançada pela imprensa no contexto sociocultural da Belle Époque, ao fornecer uma estatística impressionante: “Segundo informação do escritor Olavo Bilac, as cinco mais importantes folhas da cidade – o *Jornal do Brasil*, o *Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã* e *O Paiz* – tiram juntas 150 mil exemplares. Numa cidade de pouco mais de 600 mil habitantes, observa-se o extraordinário poder de difusão desses impressos” (2007, p. 41).

como as linhas do texto nas páginas dos impressos. Muito mais do que mera coincidência, a confluência de tecnologias extensivas na remodelação da cidade e do país é o grande marco de nossa Belle Époque tropical, um tempo em que a palavra impressa, “extensão tipográfica do homem”, alcançou seu maior florescimento, habitou uma cidade em expansão, abriu caminho para a mídia de massa e fez nascer o público⁵⁷.

A constituição do Rio de Janeiro como “cidade panbrasileira” e “metrópole-modelo” da experiência com a técnica (SEVCENKO, 1998, p. 522), à frente de um projeto de nação que se pretende moderna, é o reflexo de características comumente associadas à cultura do impresso. A cidade que antes era toda ouvidos, no tempo do rei, até pela dimensão um pouco maior do que a de uma aldeia onde cada voz e cada ruído ganham ressonância, como nas sociedades tradicionais que antecedem a civilização letrada, agora se encontra *fragmentada* entre o centro e o subúrbio e distingue-se pela *apresentação visual* de sua paisagem e sua gente, na modernidade das aparências e na aparência de modernidade. Lima Barreto, dotado de uma lucidez impressionante e que ultrapassa os modelos literários excessivamente formais e estéticos da época para penetrar no tecido social e desvendar mundos e mentalidades não retratados ordinariamente, nos fornece uma descrição irônica e bem humorada dessa fissura na geografia humana da capital, ao comparar a “alta sociedade suburbana” e sua pretensão de “se mostrar” com a ambientação da região central da cidade:

É um alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos com alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo... Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo dia jantar e almoço, muito feijão, muita carne-seca, muito ensopado – aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, da distinção. Fora dos subúrbios, na Rua do Ouvidor, nos teatros, nas grandes festas centrais, essa gente minguia, apaga-se, desaparece, chegando até as suas mulheres e filhas a perder a beleza com que deslumbram, quase diariamente, os lindos cavalheiros dos intermináveis bailes diários daquelas redondezas (2008, p. 18).

A mentalidade letrada da classe dominante que, desde os tempos de Vieira e Mattos se mostrou afinada com a ideia de separação e ordenamento da diversidade natural, humana e econômica da nação a que dava forma e conteúdo, agora também acompanha o tempo de massificação pelas letras impressas nos trópicos e transfere a mesma lógica dessa cultura da escrita potencializada à paisagem da cidade. Nas cissuras da metrópole na virada do século

⁵⁷ A relação entre imprensa, público e mídia de massa será oportunamente explorada, ainda neste capítulo.

XX, produto dos dirigentes republicanos ali assentados, as novas técnicas, ao trabalharem com a intenção de dividir e homogeneizar o espaço urbano, deixam transparecer mundos que, apesar disso, se interpenetram na composição de um todo carregado de contradições. A própria função do centro da cidade como irradiador do poder político, econômico e cultural para todo o país, ditando moda e padrões de comportamento, já é capaz de corroborar com mais um dos aforismos macluhanianos, aquele que diz ser a palavra impressa o “arquiteto do nacionalismo” (1964, p. 170). O novo sentido de nação que a República queria dar ao país recém saído da ordem imperial e “atrasada” se fazia agora e mais do que nunca sob o signo da escrita. Os anos que antecederam ao Encilhamento trazido por Pereira Passos – o dirigente que mais se destacou na incorporação do poder explosivo da escrita e da impressão para a transfiguração dessas múltiplas paisagens - já dão mostras de que o Rio de Janeiro caminhava no rumo de uma cidade partida que trazia as rédeas da nação. O mulato escritor, homem da imprensa e da literatura, ao criar o folhetim nos anos seguintes ao bota-abixo, volta ao início da Belle Époque no *Triste Fim* para mapear o que se pode chamar de gênese da partição, presente nas várias tensões desdobradas da dicotomia centro-margem, do império à república das letras.

É a partir da descrição do subúrbio que se torna possível discernir os contrastes entre a periferia e o centro cosmopolita. Nas áreas mais longínquas do Rio, a irregularidade e a falta de planejamento são as marcas de distinção. Ruas e casas “parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado..., numa “angústia de espaço desoladora”, onde “marcham ao acaso as edificações..., de todos os gostos e construídas de todas as formas [e de] estilo pouco classificável”. *Chalets* e casas burguesas se misturam a choupanas de pau-a-pique e às típicas casas de cômodos. Numa delas, “trepada sobre uma colina”, habita o músico Ricardo Coração dos Outros, amigo do major Quaresma, de onde ele avista a “bela, grande e original cidade”. Apesar de reconhecer que “os subúrbios têm a sua graça”, Lima Barreto observa e analisa a paisagem periférica do ponto de vista do letrado: ao procurar ali uma simetria só existente nas áreas planejadas, depara-se com “vias de comunicação” tortuosas e “em estado de natureza” (2008, p. 103-106). Esta última expressão é emblemática na caracterização do subúrbio. *Natureza*, aqui, tem dois sentidos: num primeiro momento, é o que está próximo das forças ativas mantenedoras do meio ambiente, o que inclusive confere à escrita do folhetim alguns momentos de estética naturalista, quando o autor, por exemplo, diz que nos casebres “formiga uma população” e nos “caixotins humanos é que se encontra a fauna menos observada de nossa vida”; num segundo instante, é sinônimo de desordem, algo que não passou por um

processo de idealização, que não foi programado, que não é produto do traço esquemático e não obedece a nenhuma linearidade ou “rigor londrino”. É a geografia do *disparate*, palavra que o escritor utiliza para adjetivar os edifícios novos, construídos a esmo, sem preocupação estética alguma, principalmente se comparados às habitações do hemisfério norte, em mais uma das várias tensões que marcaram a Belle Époque – a perene comparação dos trópicos com as áreas mais avançadas do planeta, os centros irradiadores de modismos:

Não há nos nossos subúrbios coisa alguma que nos lembre os famosos das grandes cidades européias, com as suas vilas de ar repousado e satisfeito, as suas estradas e ruas macadamizadas e cuidadas, nem mesmo se encontram aqueles jardins, cuidadinhos, aparadinhos, penteados, porque os nossos, se os há, são em geral pobres, feios e desleixados (BARRETO, 2008, p. 104).

A natureza imprevisível do subúrbio só poderia ter sido percebida desta maneira por alguém habituado a se “dissociar com o olhar frio” dos objetos de preocupação (McLUHAN, 1962, p. 28) e que enxerga o mundo como um panorama: “Logo adiante um vasto campo abre ao nosso olhar uma ampla perspectiva” (BARRETO, 2008, p. 103). A palavra impressa já havia fornecido ao escritor-tipógrafo um treinamento do olhar capaz de reconhecer as inconstâncias da paisagem que se furta à uniformidade, à sequencia e à linearidade como valores do mundo do letramento. Apesar de atravessado pela linha do trem – a técnica reta, precisa e direcionada que vem do centro para a periferia – o subúrbio desobedece a outros traçados e sai dos trilhos, causando certo desconforto no autor, uma vez que “para as sociedades letradas não é fácil compreender por que os não-letrados não podem ver em três dimensões ou em perspectiva” (McLUHAN, 1962, p. 36).

O subúrbio é a metáfora da oralidade. A ligação com o centro da nova metrópole, através dos meios de transporte da era moderna e dos impressos, não consegue esconder outra lógica de vida que ainda se anima e se mantém nos moldes da sociedade tradicional. As relações de compadrio e de reciprocidade que, no tempo do rei, habitavam as áreas centrais, agora se deslocam para o caos suburbano e encontram ali as condições de subsistência, como um lençol freático no subsolo da modernidade.

As casas pequeninas (...) fazem a vista boa e a falta de percepção do desenho das ruas põe no panorama um sabor de confusão democrática, de solidariedade perfeita entre as gentes que as habitam; e o trem minúsculo, rápido, atravessa tudo aquilo, dobrando à esquerda, inclinando-se para a direita, muito flexível nas suas grandes vértebras de carros, como uma cobra entre pedrouços (BARRETO, 2008, p. 105).

Quem será que não consegue *perceber o desenho das ruas* desse *panorama*: o observador letrado ou o habitante oralizado do lugar? As tecnologias da escrita e da impressão, presentes no subúrbio com a conquista do espaço pela circulação da informação em suportes leves, não teriam ainda conseguido estabelecer “novas relações e proporções” no sensorio humano, a ponto de interferir na “ecologia cultural” das áreas periféricas (McLUHAN, 1962, p. 35)? É possível, entretanto, inferir que, à dessemelhança no espaço habitável soma-se uma geografia humana também diferenciada, porém com um traço peculiar, que vem em oposição ao princípio dissociador do letramento: a mistura, o ajuntamento, a aliança e o contato advindos da aproximação e da presença física dos membros da comunidade, na maioria pertencentes ao povo comum, às gentes de ofício e também à marginália expulsa do centro agora higienizado e higienizador do restante da cidade e do país. Para além da pequena burguesia letrada que salpica as áreas periféricas da metrópole e considerada insignificante pelo autor quando comparada à aristocracia central, o subúrbio é o ninho de “operários de tamancos”, “peralvilhos à última moda” e “mulheres de chita”. Na descrição antropológica de Lima Barreto, é possível visualizar uma espécie de retorno à época das esteiras nas portas das casas, ainda que a industrialização incipiente desta vez tenha reduzido o tempo do ócio propício a conversas do operariado em trânsito permanente entre a cidade e o subúrbio: “E assim pela tarde, quando essa gente volta do trabalho ou do passeio, a mescla se faz numa mesma rua, num quarteirão, e quase sempre o mais bem-posto não é que entra na melhor casa” (BARRETO, 2008, p. 104).

Precisamente no tempo em que Lima Barreto escreve seu folhetim e Esther dos Anjos supostamente o lê é que mais se compreendem os signos do letramento num outro panorama da Belle Époque: o centro do Rio. Nos vinte anos que se seguiram desde Policarpo Quaresma até Augusto dos Anjos, atravessados ao meio pela régua de Pereira Passos, a região se tornou o umbigo das transformações geográficas, econômicas, sociais e culturais que levariam o selo da modernidade e colocariam o Rio de Janeiro na vanguarda do país. Lima Barreto, ao descrever o centro no domingo, permite uma leitura às avessas dessa área em dias de semana, quando “a agitação, o movimento de carros, de carroça e gente” tomam conta da paisagem da urbe. Os bondes, apinhados de passageiros, chegam apressados ao Largo da Carioca e em meio ao barulho do Largo de São Francisco. A “simplicidade dos humildes, a riqueza dos pobres e a ostentação dos tolos” que desembarcam nesses lugares no dia de descanso contrastam com a sofisticação da Rua do Ouvidor e redondezas. A multidão lota o Café do Rio e em frente às lojas e vitrines da sempre legendária Ouvidor, “os namoros se

faziam e as moças iam e viam”, numa agitação que permanece a mesma tanto em época de revolta, quando em tempos em que a cidade podia seguir o rumo do progresso sem perturbação. O uso do binóculo no Passeio Público, onde, no tempo de Manuel Antonio de Almeida, as noites de luar podiam ser apreciadas a olho nu, torna-se o simbolismo de um determinado espaço urbano aonde se vai para *ver e ser visto*, onde é preciso caminhar como num palco e saber se portar como numa vitrine: o centro cosmopolita da “terra de estrangeiros” (2008, p. 80; 106; 179; 186-187; 197).

A sensação de grandeza e imponência que o centro nervoso, gravitado em torno da Rua do Ouvidor, transmite ao cidadão periférico, tem o poder de diminuí-lo e fazê-lo desaparecer, tanto em estatura e beleza quanto nos gostos e expectativas, inserido que está numa sociedade altamente hierarquizada, alvo da crítica de Lima Barreto. O centro da cidade, mesmo antes do Bota-Abaixo, já causava separação e distanciamento, na última década do século XIX. O empregado do sítio de Quaresma, no Sossego, conhecia as áreas centrais de ouvir contar, quando as notícias ressoavam em linha reta pela estrada de ferro ou percorrendo vias mais tortuosas até chegar à roça suburbana: “Há ‘baruio’ na Corte, observa o Felizado, e dizem que vão ‘arrecrutá’”. Pequenos vendedores de jornais anunciam em alta voz as últimas novidades. À rede de comunicação do tempo do rei, em que meirinhos, escravos e empregados da ucharia do Paço se esbarravam e faziam cruzar os circuitos, se sobrepõe uma outra lógica de produção e difusão da informação, em que a palavra impressa dá o grito na estrutura centro-margem da cidade que deixa ler a nação (BARRETO, 2008, p. 18; 106).



Figura 13: Jornaleiros. M. Ferrez (1899)

3.3. Nos traços da cidade o risco das letras

Uma estrutura que teve como modelo arquitetônico e intelectual a Paris da segunda metade do século XIX, tempo em que Pereira Passos, um engenheiro de trilhos e ruas, visitou a capital europeia e ali assistiu às reformas urbanas promovidas pelo “artista demolidor”, o Barão Haussmann. Com meio século de atraso, a metrópole burguesa dos trópicos tentaria imitar a capital francesa e, das pranchas dos “estetas urbanos”, como foram chamados pejorativamente por Lima Barreto os arquitetos diplomados engajados na Regeneração do prefeito Passos (2004, p. 98), nasce outra linguagem para a cidade: a da inteligência letrada. De todos os canteiros de obras – e não eram poucos – brota uma geografia diferente e, com ela, uma lógica distinta de perceber o espaço, o tempo e a dinâmica social. Em termos McLuhanianos, a abertura da Avenida Central é a gestação de um novo *medium*. Nas palavras do *flâneur* Olavo Bilac, que caminha pelo *boulevard* no dia de sua inauguração, é a “reforma material da cidade” que vai operar na população uma “revolução moral e intelectual”. A “inteligência nativa” da “simples e rude gente” seria remexida pelo que a cidade dava a ler com sua nova arquitetura, e uma transformação sensorial iria, pelo bem da civilização, instruir o povo comum: “A melhor educação é a que entra pelos olhos”, disse o poeta enquanto ouvia as conversas nas ruas dos que estudavam com o olhar atento a grande mudança no cenário urbano (BILAC, 2005, p. 173).

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem. Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem (RAMA, 1985, p. 53).

Bilac era um *habitué* de Paris. Na cidade-monumento, erigida para ser contemplada, o escritor “levava um livro debaixo do braço” enquanto caminhava e observava em perspectiva, com “o olhar de quem vê tudo reduzido, ar de quem sempre olha para longe” (MIRANDA, 1995, p. 12; 63; 91). E na nova metrópole brasileira, o decalque e a extensão da matriz europeia, não haveria de ser diferente. O que Pereira Passos e Bilac viram e vivenciaram em Paris, em suas viagens, foi uma cidade estruturada na lógica das tecnologias da escrita e da impressão e nos modos de representação delas originados, ou seja, uma rede física e concreta

de prédios, ruas, avenidas e monumentos carregados de símbolos e sinais que apontam a um ordenamento do mundo típico de mentes letradas.

A “capital do século XIX” era uma cidade “lisa e ordenada”, para fazer fluir a circulação de pessoas e suas máquinas de transportar, que exigiram uma geografia diferente daquela que as sufocara desde os tempos medievais. Por todo o lado, a busca de simetria e de equilíbrio entre norte e sul, leste e oeste, marcou o planejamento da nova metrópole europeia. As grandes *percées*, as aberturas que possibilitaram a passagem e a perspectiva em linha reta prolongada, assimilavam-se ao movimento da impressão de tipos móveis que fizeram surgir, ali, já nessa época, uma comunicação de massa. As vias de circulação ganhavam regularidade e ordenamento e, com elas, os edifícios que a acompanhavam. Num projeto urbanístico geométrico, “o respeito pela proporção é a regra para todos os espaços públicos” e torna-se imperativo facilitar o deslocamento da multidão. Há uma regra em Paris, uma obrigação regulamentar: “Um prédio só é concluído quando estiver integrado à cadeia ininterrupta de fachadas. Os prédios parisienses só adquirem sentido quando apertados uns contra os outros, como livros numa biblioteca”. Ou ainda, iguais às letras em sequência na página impressa que, como se não bastasse a abstração do alfabeto que convencionalmente as conecta a determinados sons, precisam se unir para dar sentido ao todo da frase, “os edifícios podem ter sua personalidade, sua cara, mas não podem sair da fila, [da série], nem escapar ao ordenamento geral da cidade” (NEUMANN, 2009). Precisam ser bem talhados e aparentarem o mesmo tamanho, como o material do tipógrafo para compor a página: a cornija lhes limita a altura e dá ao olhar do transeunte a impressão de regularidade, continuidade e homogeneidade, também para lembrar que, na nova hierarquia do espaço, a rua tem prioridade. A capital do mundo no Oitocentos ganha abstração e simbolismo.

O Rio não fica atrás, apesar de um trabalho de modernização na base do que Lima Barreto chamou de “improviso catita” da “megalomania dos melhoramentos apressados, dos palácios e das avenidas” (BARRETO, 2004, p. 100; BARRETO apud SEVCENKO, 2003, p. 20). Um Bilac, bem mais integrado, não poupa elogios à “região de sonhos” que se descortinava a seus olhos, ao observar “uma boa avenida” dotada de simetria, rigor e elegância (2005, p. 172; 227). Mas, tanto lá quanto cá, a transformação do espaço público foi acompanhada de mudanças também “do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais” (SEVCENKO, 2003, p. 43). A mesma superfície corrediça dos prédios parisienses foi observada pelo escritor mulato brasileiro nos edifícios de “fachada lisa e monótona” da Avenida Central. Lima critica ironicamente a incoerência da simetria forçada

numa cidade de relevo acidentado: “o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas” (BARRETO, 2004, p. 99). Não estaria a modernidade construída à força pelos homens de letras infringindo um alinhamento, uma uniformidade e um sentido de continuidade da lógica das palavras escrita e impressa numa geografia humana e social há séculos construída numa paisagem comunicacional heterogênea, que mais obedece às curvaturas e assimetrias do som e do gesto?

É interessante observar como as mudanças na paisagem urbana, tanto na concepção do espaço público quanto na das novas edificações que o compõem, vão dialogar com um tipo de mentalidade e maneira de se situar no mundo e de representá-lo, ligada aos regimes de processamento da informação, a oralidade e a cultura escrita. No tempo do rei, a arquitetura colonial-imperial era comandada pela figura do mestre-de-obras, o “elemento popular e responsável por praticamente toda a edificação urbana” (SEVCENKO, 2003, p. 44), posterior e severamente criticado por Olavo Bilac, que lhes atribui a criação de “verdadeiras monstruosidades arquitetônicas” no período que antecedeu à República. Bilac, com o olhar abstrato, ordenado e linear do letramento, sublinha a “incapacidade” desses antigos construtores e vê com o desdém de um espírito ilustrado a adoção de formas arquitetônicas que chamou de “irracionais” e inadequadas à cidade, erigidas sem “leis rigorosas para as construções”. Bilac desqualifica o mestre-de-obras como um profissional “pé-de-boi, nada amigo de novidades, aferrado às tradições – e desprovido de diploma” (2005, p. 225-229). A capital do império, onde antes habitava uma sociedade tradicional e as práticas de comunicação eram mais do que nunca calcadas na oralidade, se posicionava, portanto, num “espaço não-pictórico [não-visual], em que cada coisa simplesmente ressoa ou modula seu próprio espaço”. Os prédios desordenados, as ruas estreitas desprovidas de alinhamento, em um miolo urbano que mistura todo tipo de gente inserida numa comunicação em rede horizontal e igualmente não-linear, facilitavam o contato humano, o contínuo esbarrar-se, os encontros, as patuscadas, o “interagir dos sentidos numa sinestesia tátil” (McLUHAN, 1962, p. 16-17); enfim, tipificavam a vida num mundo “descentrado, horizontal e ambivalente que entra em conflito radical com a nova imagem de mundo que esboça a razão: vertical, uniforme e centralizado” (BARBERO, 2001, p. 144). A abstração na concepção do espaço e sua ligação com a mentalidade letrada é um tema explorado por McLuhan quando analisa as mudanças no sensorio humano perpassado pelas tecnologias da escrita e da impressão.

Longe de ser um modo normal de visão humana, a perspectiva tridimensional é uma maneira de ver adquirida convencionalmente, assim

como as técnicas de reconhecimento das letras do alfabeto, ou da narrativa cronológica e sequencial (McLUHAN, 1962, p. 16).

A tentativa de racionalizar a nova urbe que nascia como a manifestação mais evidente do processo civilizatório idealizado pela elite dirigente letrada, tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro, vai conceber o espaço urbano e uma forma arquitetônica que chamam ao redirecionamento do olhar, a partir de um ponto “parado”, o mesmo ponto de vista visual fixo exigido pela abstração da leitura e da decifração dos caracteres escritos ou impressos. Não é à toa que os responsáveis pela reconstrução da nova cidade com pretensões *à la parisienne* eram detentores de diplomas acadêmicos, planejavam e executavam suas obras segundo “leis rigorosas”, ou seja, eram orientados pelo que fora sistematizado pela escrita para organizar a sociedade e disciplinar os usos do tempo e do espaço.

Bilac, tal como o “homem da multidão” de Edgar Allan Poe e o *flâneur* benjaminiano que circula sem obstáculos pela multidão no dia da inauguração da Avenida Central, é o indivíduo que, numa relação ambígua com o fluxo humano, ao mesmo tempo se mistura e se separa dele, o que lhe permite admirar de longe a obra-símbolo da nova cidade das letras. Afeito à “arte do olhar”, que para ele e para tantos outros havia se tornado uma necessidade, o poeta se isola em mais uma de suas “experiências óticas, como aquelas provocadas tanto pelas seções publicitárias de um jornal quanto pela circulação em uma grande cidade” (BENJAMIN, 2000, p. 360-361), e volta-se para admirar a Avenida. Esse entusiasmo difere da percepção de Lima Barreto, que enxerga na grande via “elegâncias idioticamente binoculares”. A crítica de Lima Barreto às avenidas e *boulevards*, que nasceram das pranchetas dos arquitetos diplomados e não foram concebidas pela tradição de gente do ofício, é bem ilustrativa da mudança sensorial que os novos urbanistas imprimiram. As vias de circulação que ora se destinam aos dois olhos (“binoculares”) e onde existe foco com profundidade de campo, mostram uma cidade para a circulação e a contemplação, também nos trópicos. Numa crônica em que condena a destruição do Convento da Ajuda, o escritor-jornalista critica a mutilação infringida ao centro urbano no que chamou de “funil elegante”: o trecho ocupado pelo Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, o Clube Militar e a Escola de Belas Artes. O Convento, obra da Colônia e, portanto, do tempo das tradições, ficou fora do eixo do *boulevard* e deve ser “mutilado”; afinal, o tubo do funil que deságua na Baía de Guanabara precisa fechar, em grande estilo, a perspectiva da Avenida (BARRETO, 2004, p. 98; 166).

“No espaço da cidade, tudo se torna um signo”. O plano-cortado no ângulo de esquina dos edifícios de Paris é “um elemento de escritura” (NEUMANN, 2009): talha-se um pedaço do prédio e reafirma-se a primazia das vias de circulação. Na capital da República brasileira, não foi diferente. Entre o Largo de São Francisco e a Rua Sete de Setembro, o “maior estabelecimento varejista no Rio de Janeiro”, a “casa modelo no comércio de tecidos, modas e confecções diversas, [precursora] do sistema de preços fixos” (COHEN e GORBERG, 2007, p. 40-41), ocupava todo um quarteirão e ostentava uma fachada de plano-cortado com uma espécie de torre no ângulo de esquina. *Au Parc Royal* traduzia, no estilo de construção e no nome, a forma e os valores de um espaço urbano arquitetado no molde francês. A língua de Molière, estampada na fachada desse edifício, se estendia a tudo o que dizia respeito às sociabilidades: à denominação de lugares públicos e estabelecimentos privados (o cais *Pharoux*, a *Garnier*, o *Petit Trianon*, a *Cailteau*), às atividades sociais (um *bal masqué* num palacete burguês), à descrição física das pessoas (“Esther tinha um corpo espúmeo de ambrosia *frappée*”), à adjetivação de objetos e lugares (uma “barbearia *fin-de-siècle*”), à nomeação de doenças (“Pobre papai, vítima de *surmenage*”), e o que não dizer da moda e dos produtos que chegavam da bela e civilizada Paris (MIRANDA, 1995, p.65; 67; 167-8; 171; 276).

3.4. Um vislumbre de modernidade: a cidade das letras

Duas décadas depois da Armada, passadas as grandes reformas, o centro do Rio se firma como o espaço de socialização dos letrados, que compunham “as hostes intelectuais da metrópole”, a Meca dos homens da *culture savante* tropical. É assim que “um simples passeio na rua do Ouvidor equivale a uma consagração literária”, se aquele que caminha pela rua tem a sorte de avistar um Olavo Bilac, por exemplo, em meio à “falta de espaço, a sujeira... [e] o barulho” da grande cidade. Mas, distingui-lo na multidão não é tão difícil: lá vem ele, “saindo de uma confeitaria, de fraque e calça xadrez, com bigodes encerrados de pontas para cima e pincenê de ouro se equilibrando nas abas do nariz”. O intelectual circula pelas áreas centrais de dia e de noite. Pode ser visto “no cais *Pharoux*, na *Garnier*, saindo da Casa Rolas, conversando com alguém à porta do *Petit Trianon*”. O narrador do romance de Ana Miranda está o tempo todo a persegui-lo na cidade, isto é, quando pode fazê-lo, uma vez que o poeta “tem andado mais em Paris que no Rio de Janeiro”. É preciso escrutiná-lo de longe e de perto com o olhar, “matutando se ele seria mesmo o grande poeta finissecular ou apenas um

equivoco causado pela excitação que sua poesia ousada (...) provoca”. Na avenida que ainda é central, mas “que agora se chama Rio Branco”, alinham-se vitrines de lojas, confeitarias e redações de jornais, lugares da intelectualidade cosmopolita. Para ser apresentado a um poeta, jornalista ou escritor, deve-se ir a um café, a um teatro, ao cinema ou ao Passeio Público. Entre uma discussão e outra sobre coisas tão variadas, como o modo de se vestir de um escritor francês, a teoria acerca da arte pela arte, ou até mesmo as associações entre Banville e Baudelaire, é preciso correr para não perder “a sessão de animatógrafo” do Odeon. Até o Passeio Público, barulhento durante o dia, serve, à noite, também à solidão, ao silêncio, à reflexão, ao raciocínio e à ruminação mental, essas necessidades dos homens de letras, que para lá se dirigem, procuram um banco, sentam com um livro ou um jornal entre as pernas e entram em conversação literária (MIRANDA, 1995, p. 11-12; 15-16; 35; 65; 92; 113; 278; 282).

Do início da República ao fim da Primeira Grande Guerra, de Floriano a Wenceslau, de Quaresma a Bilac, multiplicam-se não apenas os letrados na paisagem da capital, como também as próprias letras que os instruíram, no cotidiano da população. Variadas são as concepções desse letramento, que revelam múltiplas tensões de uma Nação advinda do colonialismo escravocrata e da dominação das elites sedentas de poder, dialéticas ainda entranhadas nos modos de comunicação e nas demais práticas culturais. Letramento, nas duas primeiras décadas da República, por vezes expressa condição de classe, herança, privilégio, fator político ou de conquista do poder; noutras, é capacidade, esforço, empenho, desejo ou aplicação; e ainda, pode ser tanto um bem quanto um mal, sintoma de equilíbrio ou desvio da mente, sanidade ou loucura. Enquanto a inteligência está associada aos livros (“Não havia dia em que não comprasse *livros* [e] desde muito que a mulher lhe entrara na sua simulação de *inteligência*”), as noções de saber e conhecimento se ligam, agora, à ideia de informação, um sinal de que estamos num período áureo da imprensa: um dentista, de formação menor que a de um doutor, é “um cidadão *semi-informado*, uma espécie de barbeiro”; um dos colegas de manicômio do major Quaresma resolveu, certa feita, encarnar a figura do rei Átila, mas “tinha fracas *notícias* da personagem, sabia o nome e nada mais” (BARRETO, 2008, p. 43; 90; 163-164, grifos nossos).

A escrita permeia intensamente as relações sociais. Aparecem com frequência os intercâmbios epistolares: são cartas entre amigos, familiares, homens e mulheres, da Paraíba de Augusto dos Anjos à interiorana Leopoldina, a “Atenas da Mata”, uma alusão à Zona da Mata mineira e ao fato de as letras caminharem de norte a sul da vasta República, e

encontrarem guarida tanto na capital quanto no interior. A prática de escrevê-las revela um “desejo inconsciente de pertencer às [novas] normas costumeiras de se endereçar ao outro” (FARGE, 2003, p. 89), não mais como alguém próximo ou acessível pelo som e pelo gesto, mas separado pelo tempo e pelo espaço que deixaram de ser imediatos e agora carecem de mediação, no sentido de que a técnica precisa se interpor na comunicação e tornar-se memória materializada para além do corpo que a carrega. “A carta é memória”, nos lembra Arlette Farge, “porque escrever é mais que conveniente” (2003, p. 89) num mundo cada vez mais organizado na escrita e na impressão. Assim tem sido desde o Oitocentos, na França; assim se evidencia no início do século XX, no Brasil. Mas os Correios & Telégrafos de Leopoldina não se ocupam apenas das correspondências pessoais. Com um dia de atraso, consegue-se na cidadezinha “hedonista e intelectual” (MIRANDA, 1995, p. 133), os periódicos publicados no Rio de Janeiro e na região, além da folha do lugar, lidos nas praças, nas casas e nos estabelecimentos comerciais:

Pela manhã, após tomar minha refeição no hotel, vou à estação e compro os jornais de ontem do Rio de Janeiro e a Gazeta Leopoldinense. Este é um jornal bem impresso, com quatro páginas, e que se ufana de ser o único diário da região, além do de Juiz de Fora. Na primeira página há um extenso artigo lamentando a morte de Augusto. Vou à barbearia. Leio o necrológio enquanto espero o barbeiro me atender. Os dois homens que aguardam, sentados nos bancos, também leem os jornais, em silêncio (MIRANDA, 1995, p. 243).

A distribuição de periódicos produzidos na capital em cidades menores do interior, ao mesmo tempo em que nestas áreas periféricas se faz sentir a presença de folhas “próprias”, aponta para a extensividade da circulação dos impressos. A estação de trem como lugar de aquisição ainda reforça o vínculo entre as estradas de ferro e a imprensa, tanto no que diz respeito às formas de distribuição quanto à lógica da linearidade que atravessa o meio de transporte e a mídia. Na citação de Ana Miranda, ainda se verifica uma dupla temporariedade dos jornais. Enquanto um periódico da capital pode se estender na duração, ou seja, não importa se a edição é do dia anterior, a folha local precisa aproximar-se mais do imediato, do que ainda está vivo na memória comunal. Na barbearia, lugar de consumo das notícias impressas, as práticas de leitura se alternam, numa clara intenção de preencher o tempo da espera. Em meio ao trabalho e aos ruídos do ambiente, fregueses compenetrados se alienam no silêncio das letras. Não é difícil imaginar, entretanto, os intervalos de conversa e comentário das notícias, quando os acontecimentos locais, lidos no jornal de Leopoldina e

trazidos pela mídia oral, se juntam às narrativas que vêm de longe e ganham perspectivas tridimensionais.

“Tudo era por escrito”. A frase, que Esther dos Anjos utiliza para relatar ao narrador de *A última quimera* a maneira como administrava os últimos cuidados ao marido, antes de este falecer, exemplifica a estreita relação entre escrita e sociedade, na Primeira República (MIRANDA, 1995, p. 248). Anos antes, num enterro assistido por Quaresma, as inúmeras grinaldas acompanhadas de recados escritos em “fitas roxas e pretas, com letras douradas” encontram pedras tumulares onde “as inscrições exuberam”, num cemitério suburbano: “são longas, são breves; têm nomes, têm datas, sobrenomes, filiações, toda a certidão de idade do morto...” (BARRETO, 2008, p. 220-222). As noções de superabundância e excesso, presentes na descrição de Lima Barreto, dão conta do alto grau de porosidade que marca a relação entre as letras, os números e as práticas sociais. É um tipo de escrita que revela, ainda, uma situação de pertencimento, um lugar de reconhecimento, uma forma de “exibição da identidade”, nas palavras de Roger Chartier (apud FARGE, 2003, p. 18). Uma personagem que, na intriga do folhetim, esteve o tempo todo marcada por uma pobreza intelectual que a levou à loucura, à doença e a uma semivida, severamente criticada pelo autor, agora é sepultada sob o signo da escrita, que serve para “pôr em relevo as débeis intensidades de vidas banais e ordinárias”. A pedra que marca a última morada de Ismênia é um suporte pesado de memória e de comunicação. As lápides do cemitério periférico que a ela se juntam tornam-se “sinais que dão mostra da presença no mundo”, à semelhança dos documentos que atestam a legitimidade do ser na ordem social – as certidões de batismo, nascimento e casamento, os passaportes, os cartões de membros de irmandades e clubes. São “fragmentos de uma comunicação, de relações que passam com evidência pela leitura e pela escrita”, mesmo que essas práticas tenham, por sua vez, passado ao largo da existência da pobre Ismênia. Não há dúvida de que se depara, agora, com uma paisagem urbana bem diferente da que se observou no início do Oitocentos; uma “sociabilidade regida pela escrita”, perceptível nos espaços em branco do romance, é o “sinal de uma vida em que a letra e o número são companheiros de existência, [que] inscrevem o tempo e o espaço de cada um dos indivíduos, tempo complexo e estirado...”. O espaço reduzido das teias de parentesco e de comunhão, no tempo presente da interação cotidiana, ganha outra dimensão: a escrita torna possível sepultar o presente dos atos vividos no passado, que ganham uma expectativa de futuro quando a tecnologia permitir que se decifre a história de uma vida toda vez que as palavras impressas na lápide se abrirem não à ressurreição do corpo, mas à ressurreição do corpo (e da vida) como narrativa. “Traços do

que se foi... o corpo torna-se um pedaço do acontecimento”, desta vez memoriável e acessível na continuidade histórica. “Corpo apoderado pela lei [que se transforma em] uma palavra legível numa língua social..., o corpo escrito se faz então leitura e cada signo, cada palavra tem sua importância, uma vez que permite religar um defunto geralmente desconhecido à vida que levou ou que teria desejado levar” (FARGE, 2003, p. 17-18; 35-37; 41; 45; 48; 61-62; 77; 99).

Subjacente à terra e à pedra que celebra sua memória, a matéria humana inerte dá a ler todo um conjunto de práticas sociais em que pesa o simbolismo da tecnologia da palavra e da impressão na organização da nova sociedade. “O corpo é o lugar mais absoluto de sua inscrição no político... o mundo político se cruza sobre ele, nele”. Ele é revelador de uma alteridade que também é autoridade, ou seja, existe um Outro que determina, pela escrita que organiza a vida comunal, sua inscrição na realidade empírica, no mundo das relações de produção e das práticas culturais simbólicas. Por isso, ele é um corpo político, já que deixa transparecer “as marcas de sua obediência” ou da desobediência a um determinado sistema. A crítica de Lima Barreto à personagem que criou acaba por revelar o corpo de Ismênia tanto como lugar de recepção do político quanto de resistência e transgressão a ele. Esse “corpo político e afetivo”, agora “privado de voz, crivado de traços, enuncia sua fala e a do outro”: de um lado, a inércia e a indiferença da menina para com o mundo dos livros e, de outro, os valores da intelectualidade e da inteligência associadas a essa materialidade da comunicação, na reprovação da personagem por seu autor. “O corpo físico torna-se um livro de páginas às vezes submissas, outras vezes insubmissas, um livro onde o espaço e o tempo se reencontram para figurar uma vida que passou, recebendo a ordem e o caos do mundo”: a vida aristocrática de uma garota do subúrbio carioca, filha de um militar reformado de inteligência burocrática, cercada de arrivistas políticos que usam da escrita para galgar as escadas do poder. Mas não se pode desvendar tudo a respeito de Ismênia, essa jovem resistente à cultura das letras que permeia as sociabilidades em que se insere a personagem, na vida e nas práticas de morrer. “É preciso saber ainda que existe uma parte inefável do indizível e do não-sabido, mais frequentemente, além disso, do não-percebido” (FARGE, 2003, p. 80-81; 101-102; 104; 112). É o poder da palavra escrita e impressa de preservar alguns espaços em branco e abri-los à interpretação de um mundo, um tempo, uma sociedade, uma cidade, um país.

Na capital, uma pequena jornada de bonde até as bandas da estrada de ferro Leopoldina faz chegar o viandante até o casebre da preta velha alforriada, ex-lavadeira da família Albernaz, Tia Rita, ainda supostamente detentora das tradições dos “costumes e

usanças..., festanças, cantigas e hábitos genuinamente nacionais”. Policarpo Quaresma e o general, na esperança de ali poder resgatar as fontes autênticas do cancioneiro popular para animar uma festa na casa deste último, encontram não apenas uma negra esquecida da “coisa véia do tempo do cativoiro” como também uma mulher indignada com o anacronismo da pesquisa folclórica dos dois amigos: “pra que sô coroné qué sabe isso?” (BARRETO, 2008, p. 30). A reprodução da fala oralizada e coloquial da personagem por Lima Barreto, que denuncia diferenças de classe, de uso e de competência linguística no manejo da norma culta, já sinaliza que ali, no novo cativoiro da pobreza, o mundo oral continuou a fincar suas bases. Mas a descrição que o autor faz da sala da casa onde os convivas foram recebidos é bastante interessante e reveladora da presença da escrita e da impressão que correm no mesmo trilho do bonde que os levara até ali:

A sala era pequena e de telha-vã. Pelas paredes, *velhos cromos de folhinhas, registros de santos, recortes de ilustrações de jornais baralhavam-se e subiam por elas acima até dois terços da altura. Ao lado de uma Nossa Senhora da Penha, havia um retrato de Vítor Emanuel com enormes bigodes em desordem; um cromo sentimental de folhinha – uma cabeça de mulher em posição de sonho – parecia olhar um São João Batista ao lado. No alto da porta que levava ao interior da casa, uma lamparina, numa cantoneira, enchia de fuligem a Conceição de louça* (BARRETO, 2008, p. 29, grifos nossos).

A superfície das paredes que envolvem o espaço, quase toda tomada por farrapos de letras e ilustrações de páginas impressas, desvenda um mundo do olhar composto de “fragmentos de uma comunicação, de relações que passam evidentemente pelos atos de ler e escrever” (FARGE, 2003, p. 35) e remete à forte relação entre escrita e imagem. Afinal, ler é decodificar um signo espacializado numa superfície e que demanda igualmente um aprendizado, uma “educação do olhar”, como na decifração de uma imagem, um desenho ou uma fotografia⁵⁸. A sala de estar da preta velha é obra fechada e encerrada no suporte material das paredes, um livro ou um caderno de jornal composto de narrativas variadas de linguagem e conteúdo, que formam um quadro ao mesmo tempo completo e inacabado na superfície do cômodo, sujeito às modificações e substituições das peças do grande mosaico visual. Aberta à interpretação de quem a visita e ao leitor do futuro, revela um diálogo imagético entre as ilustrações, entre as letras e as ilustrações, e entre as letras, ilustrações e o sujeito que as

⁵⁸ Ana Maria Mauad nos lembra que é preciso não esquecer que as “regras de leitura” variam segundo as materialidades dos textos, as “representações culturais”, a “situação de recepção”, as condições de “circulação e consumo” e o “controle dos meios técnicos de produção cultural” (2008, p. 39). O que se quer enfatizar, neste capítulo, é o direcionamento do *olhar* e a informação que se prende ao sentido da *visão* como característica comum a esse universo imagético variado. Nesse sentido, as letras impressas também podem ser consideradas “imagens visuais”, embora exijam regras e “competências de leitura” distintas.

recompõe, com elas dialoga e que ao mesmo tempo é transformado por elas. São restolhos de uma *culture savante* que penetra espaços inusitados e se sujeita a apropriações talvez não pensadas. Testemunha da porosidade entre o oral e o escrito, a sala de Tia Rita pode revelar dois sentidos distintos de apropriação dos impressos. Primeiramente, o estado de lucidez e consciência de alguém que percebe a força política e o capital simbólico do letramento na organização da sociedade e, ainda, “o desejo de estar acompanhado de cultura e saber, na variedade de suas formas, mesmo as mais ordinárias (...); o desejo de aceder à liberdade e à mestria de si mesmo que se acredita ver no homem genuinamente culto” (FARGE, 2003, p. 54-55). Entretanto, se considerarmos essa hipótese, estaremos atestando a superioridade da cultura letrada sobre as formas criativas de apropriação, na maioria das vezes instrumentalizadas pela mentalidade oral. Num segundo momento, e talvez o mais inovador justamente por ser mais desconcertante aos olhos da chamada “alta cultura”, Tia Rita retransforma o produto da impressão num mundo visual que não do impresso, ou seja, num ambiente de oralidade. Este universo parece caótico ao intelectual letrado, por representar outra estética: a da cor, da profusão de formas e matizes e da aparente *desordem* visual, que não é a da *ordem* letrada, mas da imagem-imaginação. As “imagens visuais” em mosaico podem revelar isso, quando se transformam pela força da mão que as recorta em signos de um mundo que olha astutamente e precisa das *imagens* como força da *imaginação*. Essas “formas ordinárias”, remanescentes dos impressos de longa data, demonstram, já na última década do século XIX, um processo de popularização da cultura impressa no Brasil e uma tentativa de massificá-la, que os grandes jornais, principalmente os do Rio de Janeiro, levam a cabo para tentar conquistar e ampliar o público, num país de grande maioria analfabeta⁵⁹. Expressam também uma apropriação por parte dos produtores de informação, de estratégias oralizadas constituintes da cultura popular, retrabalhadas pela cultura de massa, na luta por hegemonia. Se, por um lado, a oralidade, agora só pode ser compreendida na relação com o escrito e o impresso, a cultura impressa, ainda que até a contemporaneidade brasileira não se torne cultura de massa, não vai poder se desgarrar das marcas da oralidade.

⁵⁹ Marialva Barbosa, no primeiro capítulo de *História Cultural da Imprensa: Brasil, 1900-2000*, expõe as estratégias de popularização adotadas pelos jornais “para atingir um público mais vasto e parcamente alfabetizado”, nos anos iniciais do século XX. Destacam-se a importância dada à literatura (folhetins), o uso de ilustrações, inclusive a cores (caricaturas, desenhos a bico-de-pena e fotografias), a presença de determinados conteúdos ao gosto popular (“os palpites do jogo do bicho, as marchas dos cordões e blocos carnavalescos e os crimes”, passatempos, queixas do povo, crônicas do cotidiano) e “o estilo entrecortado do texto”. A autora ainda referencia dados acerca do analfabetismo no Rio de Janeiro: de um contingente de mais de 600 mil habitantes, “pelo menos 80% da população é constituída de analfabetos” (2007, p. 21-48).

No contexto de uma nação em que o domínio das letras sempre esteve historicamente atado à casta burocrático-sacerdotal, cuja pedra de fundação fora a Bahia sectária e mestiça de Gregório e Vieira, a preta velha alforriada de fins do século XIX vem dizer algo sobre “o mundo do dominado [que] sempre se arranja com o que as elites lhe recusam ou lhe propõem ao recusar-lhe alguma coisa”. Entretanto, a personagem de Lima Barreto, muito provavelmente uma fagulha do espírito do próprio escritor, surge no romance para deixar transparecer algo que, entretanto, “se organiza através dessa dependência, que é a história de uma construção da significação de si entre constrangimentos e esperanças” (FARGE, 2003, p. 56). A preta velha é um dos sinalizadores da tensão entre tradição e modernidade na Primeira República, entre a lembrança da memória colonial e o seu esquecimento, proposto pela classe dominante e os intelectuais, como Olavo Bilac, com ela afinados – o que, para Lima Barreto sempre foi objeto de apreensão. A escravidão que, para nós, mais do que um elemento constituinte da empresa colonizadora foi mesmo sua própria metonímia, é o passado que a lavadeira quer deixar para trás junto com a tradição das histórias orais do tempo do cativo, como membro que é de uma nova ordem: a da cidade culturalizante da técnica, que compõe as narrativas no centro, estendidas até as áreas periféricas, cujos sentidos se constroem independentemente de bula ou receita, submetidos que estão aos usos determinados pelos sujeitos históricos.

3.5. O homem de letras na metrópole: com quantos livros se faz um Quaresma

No mesmo ritmo com que se alargavam as ruas e os arranha-céus suplantavam os casarios do tempo da colônia, uma cultura do livro e da imprensa dava sinais de que chegara para ficar. A preocupação em fazer circular uma notícia ou informação pelo sistema em rede oralizado do início do século XIX cede lugar, agora, ao interesse em adquirir livros e jornais e também em publicar as ideias, os estudos, as descobertas. É assim que Policarpo Quaresma, em seu “furor autodidata”, quando sente que precisa aprofundar os conhecimentos acerca de temas tão variados que vão da botânica à arte da guerra, “[corre] a uma livraria e [compra] livros sobre infantaria”. A ação é repentina e o major se dirige à loja de livros, depois de lembrar-se que precisava adquiri-los no meio do caminho para outras tarefas, o que dá a entender que, nas áreas centrais da cidade, não era difícil encontrar uma livraria sempre à mão. O comércio de impressos aparece naturalmente na obra de Lima Barreto. Não é nada de especial. “Deu umas voltas, foi ao livreiro buscar uns livros”. Como se vai a uma padaria

buscar o pão quente, saído na hora, assim se faz com a última novidade que salta das máquinas de impressão. Um inventário da biblioteca particular da personagem mostra a diversificação do mercado editorial do Rio de Janeiro, com publicações nacionais e estrangeiras⁶⁰. Toda a literatura brasileira, do Barroco ao Realismo, já se encontrava editada, inclusive com a possibilidade de se recuperar o conjunto da obra de um autor, como José de Alencar ou Gonçalves Dias. Já não se carecia de toda aquela saga em torno do registro dos poemas de Gregório de Matos, depois de sua morte, com os leitores-ouvintes fazendo fila para transcreverem os versos no papel. O major Quaresma já os tinha compilados em um volume, na estante, junto com as cartas de Nóbrega, a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, e os cronistas da História do Brasil. Acrescentavam-se ainda obras sobre o *folklore* nacional, o cancionário popular, narrativas de viagem e explorações e “livros subsidiários: dicionários, manuais, enciclopédias, compêndios, em vários idiomas”. Além dos livros, “lia os jornais, lia diversos” e também “mergulhava nas revistas do Instituto Histórico”. Mais do que sinalizar uma ilustração e um letramento laudatório, uma catalogação de suas leituras chega a revelar uma riqueza de materialidades, conteúdos e formas de circulação desses suportes de impressão. A sala de livraria na casa do major e a biblioteca que organiza no sítio do Sossego, quando se muda para lá, sugerem, ainda, que a formação letrada não se limita aos ambientes de educação formal (BARRETO, 2008, p. 12-17; 24-25; 35; 71; 94-95; 167; 217).

O letramento dos eruditos da Belle Époque tropical, do homem da burocracia pública, Policarpo Quaresma, aos poetas e escritores Augusto dos Anjos, Olavo Bilac e o narrador de *A última quimera*, vai se traduzir em práticas culturais diferenciadas, mas que, de certa maneira, têm algo em comum: põem em relevo a exacerbação do indivíduo em relação ao grupo e, com isso, criam novas sociabilidades atravessadas pela escrita. A cadeira de balanço que o major utiliza para ler “bem ao centro de sua biblioteca” ou na varanda do sítio do Sossego é um móvel que possibilita a oscilação e tem o eixo ocupado por aquele que controla seu próprio equilíbrio; não é à toa que o ato da leitura para Quaresma significa um “mergulho” nas letras, movimento que faz lembrar o pequeno impulso dado pelo corpo à cadeira, cujo vai-e-vem também remete à atividade mental do letrado que não se cansa de “perguntar de si para si”, num árduo embate de idéias. A introspecção e a retirada da cena comunal para entregar-se à leitura são constantes: “O correio chegou e trouxe-lhe o jornal. Rasgou a cinta e leu o título... O doutor se havia afastado; ele aproveitou a ocasião para ler o jornaleco”. Recolhido em seu gabinete, na sala de livraria particular, sentado ou em pé, ou em

⁶⁰ Cf. Tabela 1, p. 206.

meio ao barulho da cidade moderna, até mesmo entre toques de corneta e rufos de tambor, o letrado sempre consegue cavar um espaço de leitura que lhe permita suspender o tempo da interação e da comunhão com o Outro e fechar-se na obra que se lhe abre, bastando ser acessada. Na rua, no bonde, nos parques públicos, a portabilidade dos objetos materiais de leitura que acompanham o indivíduo permite, ainda que momentaneamente, que este se desprenda do universo sonoro da cidade moderna, se volte à palavra impressa e depois retorne à realidade exterior, no mesmo movimento de vai-e-vem: “Quaresma chegou-se para o centro do banco [do bonde] e ia ler o jornal que comprara. Desdobrou-o vagorosamente, mas foi logo interrompido; bateram-lhe no ombro. Voltou-se” (BARRETO, 2008, p.17; 25; 129; 181; 232)⁶¹.

O objeto do conhecimento que o intelectual da cidade letrada carrega consigo – o livro, o jornal, a revista - não se confunde mais com o saber oralizado que se diluía e de que se compartilhava nos tempos da tradição e seus dispositivos de memória presa ao corpo e aos rituais públicos. “Somente, na metrópole vazia, minha cabeça autônoma pensava!”, diz agora um Augusto dos Anjos (2007, p. 65) autoconsciente de que existe *dentro de si* e não mais dependente das trocas informacionais e mnemônicas da realidade exterior uma *psyche*, um ser que pensa, calcula, medita e conhece, menos condicionado à produção coletiva de significações que se dá a partir da atividade dos sentidos em interação no mundo. Não mais o andar em bando, as excursões em grupo do tempo do rei, as patuscadas. Não mais o “seguir junto”, a “identificação”, a assimilação quase automatizada dos cantos e narrativas aprendidas pelo ouvir e pelo gesticular. A memória arejada pela tecnologia autoriza o indivíduo a afirmar que “eu sou eu, um pequeno universo autônomo só meu, capaz de falar, pensar e agir independentemente do que eu porventura me lembrar”. A nova “disposição mental” do homem letrado da grande cidade brasileira da virada do século XIX não é, entretanto, nada moderna. Eric Havelock credits esses traços aqui apontados sobre o nascimento do “eu”, a mesma entidade que deu nome à única coletânea de poemas simbolistas de Augusto dos Anjos, ao uso da escrita na era platônica grega (1996, p. 213-230).

⁶¹ Cf. Tabela 2, p. 207.

Imbuídos da mesma investigação crítica, da capacidade de análise e de abstração trazidas pela tecnologia em questão⁶², diferenciaremos três modalidades do “eu” e da “psyche” explicitados na teoria havelockiana dos regimes oral e escrito de processamento da informação e sua relação com a tecnologia: em primeiro lugar, o surgimento do “eu” platônico na Grécia Antiga, impulsionado pelo alfabeto fonético que fez surgir o *indivíduo* no universo do homem homérico, uma transformação no modo de conhecer o mundo cujo sentido Havelock acredita “estar na tecnologia da comunicação”; séculos depois, na chamada primeira modernidade, os tipos móveis de metal da prensa gutenberguiana vão desencadear a aparição do “eu” desprendido das velhas estruturas de dominação eclesiásticas e do saber monopolizado por elas; bem mais adiante, e agora contextualizado num outro tempo e lugar, esse mesmo “eu” histórica e continuamente transmutado, ressurgue nos trópicos como o “eu” letrado da impressão, finalmente consentida e difundida, mas principalmente como o “eu” *da imprensa*, cuja origem mais próxima se pode localizar no racionalismo ilustrado, igualmente devedor do humanismo renascentista e da personalidade autônoma platônica, num tipo de continuidade histórica em que “as próprias transformações são cumulativas” (GOODY, 2007, p. 197). A presença da tecnologia nas relações de produção materiais e simbólicas, antes de demarcar, para o pânico algumas vezes apressado da consciência crítica, um determinismo na cultura, é mais um componente a ser considerado nas transformações nas práticas sociais dos sujeitos históricos, condicionadas que estão aos usos e apropriações que delas fazem, para dotar de sentido o mundo.

A tensão que ocupa a mente letrada entre as narrativas escrita e impressa e a realidade empírica tomada como objeto de conhecimento se observa em um Quaresma para quem a necessidade de um saber previamente adquirido no contato com os textos parece querer voltar ao mundo e transformá-lo, assim como os cálculos e traços que, da prancheta do arquiteto diplomado, migram para o espaço urbano da cidade moderna. A história está repleta dessas personagens e do ordenamento letrado que pretendiam imprimir à realidade em volta.

⁶² Jack Goody não descarta a possibilidade de as culturas orais perceberem contradições ou fazerem usos de “operações lógicas” e de “determinadas formas de raciocínio sequencial” no que se refere aos modos de comunicação. No entanto, o antropólogo salienta que tais procedimentos são “potencialmente reforçados” pela escrita e, em consequência, pela impressão, pela maneira como essas “tecnologias do intelecto... afetam as operações cognitivas e intelectuais”. Goody destaca três aspectos ou níveis tecnológicos que influenciam no processo: as implicações sociais de cada tipo de escritura e suas materialidades, a capacidade de estocagem e o produto da interação entre o cérebro humano e a palavra escrita - o que é sempre um objeto, “proveniente de mim mesmo ou de um outro”. Cf. GOODY, Jack. *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Paris: La Dispute, 2007, p. 193-216.

A escrita parece ser uma variável pertinente, pois implica um processo de flexibilidade, uma maneira de fazer saltar os pensamentos entre si e uma folha de papel, o que facilita a distinção e a enunciação de questões, particularmente de questões abertas, incluindo os questionamentos a si mesmo: por que estou aqui (no nível filosófico)? Por que o mundo gira (no nível empírico, científico)?... Em parte, são os modos de comunicação que nossas sociedades e nós mesmos adotamos que aumentam nossas aptidões (enquanto indivíduos e agentes) para compreender o mundo e intervir nele (GOODY, 2007, p. 213; 216).

Embora o tipo de relação entre o poeta/escritor e a realidade exterior, na intelectualidade brasileira da Primeira República, vá sofrer diferenciações de forma, estilo e conteúdo que refletem a identificação maior ou menor de cada um com as correntes literárias do período, o que marca o homem de letras do ponto de vista dos modos de comunicação é a maneira como o novo dinamismo das “tecnologias do intelecto”, evidenciado pelo crescimento da presença da escrita na sociedade, é capaz de potencializar a percepção do “eu” poético e do “eu” sujeito histórico de um tempo e lugar. Bilac, Augusto e o narrador de *A última quimera* são exemplares à compreensão da estreita relação entre a *culture savante* da época e o novo sentimento de individualismo na sociedade das letras. Quaresma, que não compartilha desse enquadramento *literário*, não pode, entretanto, ficar à margem da atividade intelectual e de determinadas práticas culturais e representações de mundo comuns a todos.

Na nova dinâmica que se opera no sensorio humano, até os sons da metrópole incitam o pensamento, a ruminação e o silêncio, desejados e necessários à produção intelectual. No Passeio Público, durante o refúgio da madrugada de quem busca algumas “horas de reflexão” e “momentos de solidão”, o intelectual se aproxima das águas de um chafariz que “podem ser ouvidas como uma música monótona, propensa ao raciocínio e à ruminação”. É ali que o narrador passa um tempo com um Bilac ébrio de álcool e de literatura, sentado no banco “com o livro de Augusto sobre as pernas”. O encontro dos intelectuais na noite e no espaço aberto do centro da cidade supõe a existência de uma infraestrutura urbana que permita tanto a sociabilidade quanto a reclusão na leitura, proporcionadas pela segurança e a iluminação públicas. Se transita pelos corredores do poder e da burocracia, na imprensa e na praça pública, e se o talento verbal se une ao espírito retórico, novos objetos se agregam ao corpo desse intelectual: é o caso de Rui Barbosa, que “tem sempre nas mãos uma pasta com papéis, certamente decretos, pareceres, discursos, o que seja” (MIRANDA, 1995, p. 15-16; 63; 92; 99). As letras acompanham os escritores e os fazem lembrar da condição autônoma de indivíduo, dentro ou fora da multidão da metrópole. Até algumas fobias de Bilac, por exemplo, conhecidas na cidade através dos rumores da boêmia literária, dos saraus ou das

páginas impressas, vão mostrar a necessidade de alienação e do cultivo da solidão, tão caras a um Quaresma taxado de louco por isso e ao Augusto de uma metafísica insular:

Dizem que Olavo Bilac sofre de necrofilia; também de patofobia e tem pavor de tuberculose, como se a desejasse; sofre de abulia, é incapaz de persistir em algo; tem antropofobia, pois foge dos seres humanos e cultiva uma celafobia, pavor das algazarras. Nas noites de insônia, recita a celebração de Zimmermann, das delícias da solidão (MIRANDA, 1995, p. 77).

Tal separação do espaço da vida comunal traz também consigo outra relação com o tempo. A necrofilia, traço muito presente na produção intelectual de Augusto dos Anjos – o “pássaro necrófago na sua solidão” - que contagia o narrador-personagem de Ana Miranda, aponta a uma compreensão da experiência como algo que conduz ao fim, ao epílogo, como uma obra escrita que termina na última página. Ao tentar imaginar no que Augusto dos Anjos estaria pensando após a morte, o narrador de *A última quimera*, seu amigo, descreve a “renúncia budística do mundo” que o poeta porventura teria conservado mesmo depois de atingir de vez o estado metafísico tanto almejado em vida (MIRANDA, 1995; 135; 191). As reflexões *post mortem* permitiriam ao intelectual continuar a checar a procedência de suas ideias, decifrar os enigmas do mundo, dedicar-se à especulação filosófica. Assim, a morte, mais do que a degeneração do corpo físico, ganha o sentido maior de separação, reclusão, silêncio e talvez esperança de terminar uma obra, fechá-la, concluí-la e, assim, entregá-la à publicação e à existência. A morte da escritura é o que permite que a obra ganhe vida.

Ao colocar limite na cronologia, a morte torna-se a síntese de uma vivência demarcada pela noção espacial do calendário. O narrador letrado sabe que, agora, pode dedicar-se à conquista da viúva de Augusto, sua paixão antiga, porque houve uma baliza no tempo, que pôs fim à existência terrena do amigo. A presença de uma estrutura temporal rígida no romance, que permite medir com precisão o passado, o presente e o futuro, mostra como “os diferentes usos do tempo e da narrativa não refletem apenas as diferenças entre culturas simples e complexas, porém mais especificamente as diferenças nos modos de comunicação” (GOODY, 2007, p. 119). A constante preocupação com o tempo no romance e as maneiras como ela se manifesta dialogam com o momento histórico do desenvolvimento do capitalismo industrial e mais uma vez demonstram a inserção das práticas simbólicas de produção de sentido pela comunicação nos processos de produção material da existência, de que não se podem dissociar.

“Leopoldina fica a onze horas de viagem [do Rio de Janeiro]. Tiro do bolso o relógio. Preciso ir agora mesmo à estação, tenho que comprar o bilhete com antecedência”

(MIRANDA, 1995, p. 80), conta o narrador apressado para não se atrasar ao velório de Augusto dos Anjos. O tempo invisível, que no romance de Almeida era marcado pela ação da personagem no mundo e pelo ato de contar as aventuras na cidade que nada se parecia a um complexo de estruturas lineares, agora é indissociável da noção de espaço: à linha percorrida pelo trem corresponde um número determinado de quilômetros que se fazem num intervalo temporal X que, por sua vez, se espacializa também na superfície do relógio, adereço cada vez mais presente no corpo do homem moderno. As observações de Jack Goody se concentram na demonstração de como a presença da cultura escrita e sua representação gráfica do tempo “fornece a essa dimensão uma contrapartida visual e espacial” (2007, p. 102). O fetiche da velocidade na era moderna, preso à noção de espaço que destaca a visão dos outros sentidos, é levado adiante pelo trem, o automóvel e o bonde elétrico que vencem o tempo. “As coisas se sucediam atropeladamente..., na excitabilidade anormal da vida nervosa”, relembra o narrador ao citar uma fala de Augusto dos Anjos, por ocasião de sua chegada ao Rio, acompanhado da esposa Esther. Mais do que pôr em relevo a sequencia temporal dos acontecimentos, o que se pode encontrar também nas narrativas orais, o que se destaca, aqui, é a nova dinâmica que a velocidade impõe ao tempo bem definido, como o tempo de leitura que o leitor por sua vez impõe às letras dispostas linearmente sobre a página impressa, podendo ou não atropelá-las. A sensação de atropelo das coisas em sucessão se deu “logo que chegaram ao Rio de Janeiro, Augusto e Esther”, e o narrador pretende munir o leitor de uma noção temporal clara ao dizer, logo em seguida, que “durante os dias da revolta dos marinheiros”, tempo e cenário do desembarque da família dos Anjos, ele também “[chegou] ao Rio de Janeiro”. Já o estranhamento que o intelectual da metrópole experimenta quando vai ao interior é de outra temporalidade: ali “o tempo não passa” (MIRANDA, 1995, p. 129; 182). O contraste entre a calmaria de Leopoldina e a efervescência do Rio não se localiza apenas na diferença de paisagem urbana, no espaço mais ou menos reduzido e nas “coisas” que nele circulam, mas são também perceptíveis ao narrador, quando se destaca da vida social e olha a cidadezinha da janela:

Em Leopoldina todos os moradores têm algo em comum, talvez movimentos mais lentos, ou uma concentração no espírito; são uma gente contida, ingênua, eivada de pureza e paciência. Só as pessoas assim continuam em cidades como Leopoldina; os agitados, os impacientes, procuram lugares que correspondam a seu ritmo interior (1995, p. 233).

O narrador-personagem testifica, dessa maneira, que as mudanças no tempo, inerentes a qualquer narrativa, estão dentro e fora do homem, assim como “as transformações nos

modos de comunicação são, de uma só vez, internas e externas ao indivíduo” (GOODY, 2007, p. 100; 194). Mas o « eu » não se restringe às dicotomias típicas das tensões que marcam o intelectual e seu mundo particular, na passagem da sociedade tradicional para a modernidade, na Belle Époque. Para além das discussões entre materialismo e metafísica, cientificismo e universalismo cósmico, corpo e espírito, real e ideal, um tratamento mais parnasiano da palavra vem mostrar que, lado a lado com os momentos de crise de uma era conturbada, a cidade também respira outras letras.

3.6. Ordem e progresso: fantasmagorias letradas e o sorriso da sociedade

Na capital do século XIX, modelo da Regeneração brasileira, “salvar as aparências era salvar a cidade da explosão” num espaço público não mais condizente com a modernidade da era industrial. “Mais do que um simples ornamento, é a expressão de uma cultura urbana que afirma que a força da cidade está, antes de mais nada, na qualidade dos espaços públicos, desses espaços que pertencem a todos” (NEUMANN, 2009). A metrópole que nasce com as reformas de Haussmann é um mundo em perspectiva, onde “a preocupação com a aparência é constante” e os efeitos de *trompe l’oeil*, além de criarem a aparência enganosa e a ilusão de que tudo está em ordem e flui, fazem surgir uma cidade cenográfica, bem ao gosto burguês:

No dia da inauguração [do *boulevard de Sébastopol*, em 1858], colocou-se uma enorme cortina que se abriu como num teatro. Toda a Paris do século XIX estava lá. O boulevard é, ao mesmo tempo, um teatro com o chão por palco e as fachadas e perspectivas como cenário e, um lugar à parte, o primeiro espaço puramente funcional da grande cidade moderna” (NEUMANN, 1991).

O mesmo impulso de representação, que moveu as grandes reformas urbanas de Paris, revela-se no traço do arquiteto dos trópicos e transparece na visão do poeta que observa o *boulevard* carioca, também no dia de sua inauguração:

E eis que, de repente, alguém lhe tapa os olhos [do carioca], e leva-o assim vendado a um certo lugar, e retira-lhe a venda, e mostra-lhe uma avenida esplêndida bordada de palácios, e cheia de ar e de luz... E o povo... não acaba de perguntar a si mesmo se tudo aquilo é realmente seu, e se aquele paraíso não é uma cenografia de papelão e gaze, que o primeiro pé-de-vento vai esfarrapar e destruir. Mas, no dia 15, foi como se um velário se abrisse, descobrindo uma região de sonho (BILAC, 2005, p. 171-172).

Uma Paris que desponta para ser apreciada pelo olhar e percorrida sem obstáculos vê seu espelho narcíseo tropical, ainda que um pouco deformado, refletir a imagem de uma cidade em que a fachada é responsável por afirmar sua continuidade e distingui-la do subúrbio caótico e sem ordem. Na metrópole haussmanniana, “o crescimento dos edifícios obedece a uma regra simples: tudo o que não é visível de fora é permitido; tudo o que puder incomodar a aparência da rua é estritamente regulamentado” (NEUMANN, 1991). O Rio de Janeiro segue o modelo parisiense e “a nova classe conservadora” da República “ergue um *décor* urbano à altura de sua empáfia”. Numa crônica da Revista *Fon Fon*, publicada em 1914, a área central é chamada de “plena fisionomia da cidade” (SEVCENKO, 2003, p. 43; 47). Nas referências ao aspecto exterior, à forma e ao semblante, observa-se o peso da herança de uma mentalidade de fachada e de uma cultura da aparência, no melhor estilo francês (Lima Barreto talvez dissesse – “no pior”...). Uma “transformação do espaço público” que, no entender de Nicolau Sevcenko, também esteve acompanhada de mudanças do “modo de vida e da mentalidade carioca”, segundo quatro princípios fundamentais:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (2003, p. 43).

Parece mesmo que a “reforma material da cidade” conseguiu “operar na população uma revolução moral e intelectual”, como desejava Bilac. A arquitetura vai além de uma metáfora para se entender a transformação que se dá no sensorio e na representação de mundo do habitante, com a forte influência dos novos modos de comunicação que passam a permear, de vez, as relações sociais.

Na Rua do Ouvidor com suas vitrines elegantes, no Castellões ou na Cailteau, no Passeio Público e na Garnier, “boêmios, jornalistas, poetas e outros jovens”, animados ou não pela bebida, conversam de tudo, desde a possibilidade de se enquadrar tal ou tal escritor numa escola literária até o suposto incesto de Bilac com a irmã ou, ainda, a “polêmica mundial” em que se transformaram umas “calças verde-água [e o] colete cereja” de Théophile Gautier. Na casa de Rui Barbosa, este “como sempre vestido em paletó azul-marinho cortado na Raunier [e que] nunca repete uma gravata”, a aristocracia letrada ouve música, dança e fala de poesia em festas badaladas. Proferem-se discursos sobre as mesas dos cafés, nos saraus e palestras

literárias, declamam-se poemas nos salões, discute-se a vida de um escritor nas “tertúlias noturnas” das redações, esbarra-se com um conhecido na Ouvidor e logo depois o teor da conversa já está nas crônicas dos jornais (MIRANDA, 1995, p. 11-12; 41; 67; 74; 91; 99; 114; 303). O importante é adquirir visibilidade, no tempo do “olho por um ouvido”, aparecer na rua, na literatura, na política, na imprensa: tudo a que se negara Augusto dos Anjos.

Era um sujeito da província, sem nenhum poder político, nem econômico, sem prestígio social na metrópole; não era casado com filha de família rica, não era frequentador do clube dos Diários nem dos domingos petropolitanos, não saía nas páginas das folhas, não era cronista, enfim, nada tinha para dar em troca de um emprego, a não ser suas qualidades pessoais como professor e erudito... Era pouco (MIRANDA, 1995, p. 128).

Enquanto multiplicam-se pela cidade os lugares de produção literária, das bibliotecas particulares e salas de leitura nas residências às confeitarias e até à Câmara dos Deputados, os intelectuais ganhavam legitimidade pela frequência com que transitavam pela boêmia e pelo academicismo das letras e das ciências. A “moeda corrente” chamava-se “sorriso da sociedade”, uma literatura que, a exemplo da cidade com suas ruas e avenidas bem ordenadas, buscava o culto à forma, o equilíbrio, o respeito às regras de linguagem e composição. “Bilac vai odiá-lo”, disse um boêmio a respeito do *Eu* de Augusto dos Anjos, “ele quebra a ogiva fúlgida e as colunatas do templo do santo pontífice”, em referência ao uso da palavra como ferramenta arquitetônica para dotar a “poesia acadêmica” de brilho, ressaltar seu aspecto exterior e fazer valer a “obsessão do efeito” estético. “O que diriam as alunas dos cursos de declamação?”, retruca o interlocutor chocado com a “imaterialidade” de Augusto, de um *eu* que se embrenha nos enigmas do universo, recusa o jogo da aparência e se entrega “a assuntos que repugnam o coração e desafiam as normas” (MIRANDA, 1995, p. 41-42; BOSI, 2006, p. 227-228).

Esse “traço exterior retórico” marcante na produção do “poeta eloquente” que foi Olavo Bilac, ressoante na nova cidade das fachadas, se formaliza numa produção literária carregada de regras e normas daquele “que melhor exprimiu as tendências conservadoras vigentes depois do interregno florianista” (BOSI, 2006, p. 227-228). Até que ponto, poder-se-ia questionar, a estética parnasiana que vira o século e encontra em Bilac um poderoso aliado, não estaria dando continuidade entre nós à velha retórica jesuítica calcada nas técnicas de “estruturar raciocínios” e de memorizar baseada nos métodos dos oradores clássicos, para o sujeito “tornar-se convincente nas conversações”? A “civildade das aparências” a que Luiz Carlos Villalta relaciona o aparato pedagógico jesuítico que serve à ornamentação e à

ostentação dos “indivíduos socialmente privilegiados” (1997, p. 351), estaria, dessa maneira, retornando nas mentalidades e na produção de grande parte dos intelectuais da Belle Époque, perpetuando o status de uma casta letrada distante e alienada que, para legitimar-se, recorre ao formalismo da regra e da ordem para disciplinar a escrita e enquadrar um uso que dela se deve fazer. Nada mais condizente com os “valores e aspirações maiores” dos intelectuais tradicionais exemplificados na família do Pe. Antonio Vieira que, desde os tempos da colônia até a Primeira República, apoderam-se das letras como capital simbólico de diferenciação, compõem muitas vezes o poder e, assim, trabalham na construção da hegemonia.

Lima Barreto, como crítico de uma modernidade abrupta e superficial moldada na picareta, na ordem e na aparência excludentes, vai combater esse tipo de letramento. O autor apresenta dois usos diferenciados dos materiais impressos: um Quaresma “incubado e mantido vivo pelo calor dos livros”, “vivendo há trinta anos quase só, sem se chocar com o mundo”, o que resulta numa ilustração diferenciada daquela dos amanuenses e escreventes, os pequenos empregados da burocracia militar, e que causa um misto de respeito e incompreensão por parte dos colegas de trabalho e pela vizinhança do major, como já assinalamos. “O Quaresma está doido”, observa um arrivista do funcionalismo público; “Aqueles livros, aquela mania de leitura...”, justifica um amigo do círculo militar. “Ele não era formado, para que meter-se em livro?”, retruca o outro (BARRETO, 2008, p. 15; 55; 60). Há uma aparente ambiguidade na construção da personagem em relação ao eu lírico do autor. Enquanto Lima Barreto assume a defesa do conhecimento das letras adquirido fora dos cânones das instituições legitimadoras do saber, seu protagonista adquire um arcabouço de ideias e uma trajetória que revelam representações de mundo ingênuas, descompassadas com a realidade material, laudatórias de um nacionalismo até certo ponto infantil e afinadas com o pensamento conservador, que só podem conduzi-lo a um “triste fim”.

Já se tornara lugar-comum, nas camadas médias e altas da população, associar letramento ao suporte material do *livro* e à formação acadêmica: o título e o diploma validam a cultura da aparência e trazem reconhecimento a quem os possui. Nas personagens exemplares desse tipo de relação com a escrita, o livro só é necessário para cumprir o rito escolar de passagem, onde aparece a crítica de Lima Barreto à legitimação exclusiva do aprendizado formal, que permitia galgar degraus na sociedade e na política, mas não necessariamente trazia ilustração e conhecimento. Assim, o estudo e a formação do homem tornam-se, entre outros pré-requisitos, condição para a mudança de posição social: “Então, quando te casas? Era a pergunta que se lhe fazia sempre”, a uma das filhas do general

Albernaz. “Não sei... Cavalcanti forma-se no fim do ano e então marcaremos”. Outro genro do militar já garantiu também a inserção no mundo da burocracia pública e na família pequeno-burguesa: “Creio que casei bem minha filha; rapaz formado, bem encaminhado e inteligente” (BARRETO, 2008, p. 23; 111).

Uma inteligência suspeita, alvo da ironia do autor por estar calcada no vazio intelectual e no carrerismo fácil, de competência dúbia: “O doutor Rocha [colega de Quaresma no Arsenal] tinha na secretaria a fama de sábio, porque era bacharel em direito e não dizia coisa alguma” (2008, p. 69-70). O deboche de Lima Barreto alcança todos os lugares legitimados de produção letrada da época e sua crítica se volta tanto à carreira burocrática e à educação positivista, de que o escritor também provou e em seguida teve que lançar mão, quanto ao militarismo acadêmico, à produção literária de ostentação e ao jornalismo promotor do triunfo da mediocridade. Enquanto aluno da escola da Praia Vermelha, o diretor do Arsenal de Guerra onde trabalhava Quaresma já acumulava “títulos valiosos e raros de se encontrarem reunidos mesmo em Descartes ou Shakespeare”, como os elogios que recebera por um conto publicado na revista *Pritaneu* da escola, o “primeiro estabelecimento científico do mundo”. Um mercado do livro didático, embora incipiente e sem atingir a larga parcela da população, já dava conta de suprir o material necessário para transformar “um simples homem” num “homem e mais alguma coisa sagrada e de essência superior”. O General Albernaz, a fim de garantir o futuro da filha, paga as “taxas de matrícula, livros e outras coisas” de que o futuro genro, estudante de odontologia, carece para dar continuidade aos estudos: “Chico, arranja-me vinte mil-réis que o Cavalcanti precisa comprar uma Anatomia”, intervém a esposa igualmente preocupada em acelerar o casamento da menina com o rapaz graduado, afinal, “é muito bonito ser formado”. Mas são duas as personagens que encarnam de maneira exemplar o inconformismo de Lima Barreto com o letramento de titulação e aparência: Genelício, o outro genro de Albernaz, e o doutor Armando Borges, marido de Olga, a afilhada de Policarpo Quaresma. O primeiro, “um gênio do papelório e das informações”, alcançou rapidamente o posto de primeiro escriturário do Tesouro e, “de quando em quando desovava nos jornais longos artigos sobre contabilidade pública”. A imprensa era um dos “meios” ou “processos”, como chama Lima Barreto, que serviam à personagem “na bajulação e nas manobras para subir”, além da declamação de sonetos e discursos. “Desovava nos jornais longos artigos sobre contabilidade pública. Eram meras compilações de bolorentos decretos, salpicadas aqui e ali com citações de autores franceses ou portugueses” (BARRETO, 2008, p. 43; 46; 53-54; 70). Se a cultura do livro

também servia para mitificar a figura do falso erudito, a imprensa subsidiava e alimentava a produção em série de tais personalidades, publicando o que lhe viesse às mãos, ou melhor, o que coubesse na página:

Tendo escrito uma – *Síntese de Contabilidade Pública Científica* – viu-se, sem saber como, cumulado de elogios pela ‘imprensa desta capital’. O ministro, atendendo ao mérito excepcional da obra, mandou-lhe dar dois contos de prêmio, tendo sido a edição feita à custa do Estado, na Imprensa Nacional. Era um grosso volume de quatrocentas páginas, tipo doze, escrito em estilo de ofício, com uma vasta documentação de decretos e portarias, ocupando dois terços do livro (BARRETO, 2008, p. 111).

A “novidade da idéia” e a “beleza da expressão” foram os maiores méritos do arrivismo de fachada de Genelício, que encontra eco nas investidas do médico Borges, outra personagem da ideologia da ordem e do progresso a todo custo. A preguiça mental e o desejo de ascensão tomam conta do jovem médico que quer passar de “um simples prático” a “lente de faculdade” e, ao publicar seus folhetos na imprensa, acaba colhendo os frutos de um investimento do tempo em que frequentou o ensino superior: “a precaução que tomara em estudante de se relacionar com os rapazes da imprensa”. O que se percebe, portanto, nos primeiros anos da República, é a continuação da rede de sustentação de uma cultura retórica e mimética, no melhor estilo jesuítico-colonizador, que entrelaça literatura, política e educação, mas com um diferencial: acrescenta-se a essa série a imprensa no seu período de grande desenvolvimento, como novo elemento agregador na formação de um tecido social em que a comunicação mediada pela técnica, seus meios e modos, vai constituindo cada vez mais a produção de sentidos. Armando Borges “escrevia artigos, estiradas compilações, em que não havia nada de próprio, mas ricos de citações em francês, inglês e alemão” (BARRETO, 2008, p. 111; 162), como para lembrar que nosso sistema intelectual ainda estava preso a estruturas prontas e delas se valia para dar legitimidade e posição aos agentes dos campos, na luta por representação social. Lima Barreto descreve com maestria de que maneira a personagem, a quem “faltava energia para o estudo prolongado”, se perde ao tentar extrair conhecimento dos livros que forram as estantes da biblioteca particular e as fazem gemer com o peso, e sua dificuldade em vencer “o sono [que] não tardava a vir ao fim da quinta página”:

Precisava, porém, iludir-se, a si mesmo e à mulher. De resto, da rua, viam-no e se dessem com ele a dormir sobre os livros?!... Tratou de encomendar algumas novelas de Paulo de Kock em lombadas com títulos trocados e afastou o sono (BARRETO, 2008, p. 163).

Mas em vão conseguia se esforçar para manter as leituras em dia. O século XVII como gênese volta à cena na referência a Antonio Vieira e ao letramento jesuítico retórico:

De noite lia o Padre Vieira, mas logo às primeiras linhas o sono lhe vinha e dormia sonhando-se ‘físico’, tratado de mestre, em pleno Seiscentos, prescrevendo sangria e água quente, tal e qual o doutor Sangrado (2008, p. 185).

A facilidade com que o mercado editorial atendia às demandas, ainda que pseudoletradas, mostra que a presença e a circulação do material impresso, pelo menos a do livro, não garantia sua consumação. José Veríssimo (apud LIMA, 1981, p. 7-8), ao falar da liberdade com que circulavam as poesias de ideias republicanas nos últimos anos do Império e, portanto, num tempo bem próximo ao do major Quaresma, destaca que “nem os governantes, nem o povo as liam, e os poetas catequizavam-se entre si”. Na verdade, o crítico literário está chamando a atenção mais à materialidade dos escritos do que ao conteúdo das obras: “Em livro eu creio que há aqui liberdade para dizermos quanto quisermos, porque o livro, pouco lido, não tem repercussão em nosso meio”. À arquitetura de fachada de Pereira Passos, já em gestação no tempo do herói de Lima Barreto, corresponderia um letramento de lombada que atende à “simulação de inteligência” (2008, p. 164) própria dos titulados da política e dos acadêmicos da literatura, alvos da repulsa de Augusto de Anjos e da crítica mordaz de Lima Barreto⁶³.

À arrumação dos livros na estante da personagem não corresponderia, por conseguinte, um “arranjo interno, a combinação exaustiva das peças do mobiliário mental, a fecundação do capital simbólico, mas a apresentação externa, as insígnias e os brasões da cultura”. A crítica de Luiz Costa Lima ao que chama de “sistema intelectual brasileiro”, inaugurado no “exemplo de Gregório”, legitimado a partir da independência e permanente até a modernidade, vem mostrar a insistência de uma produção e circulação de bens simbólicos marcada por um intelectualismo exógeno, não original, alheio ao esforço especulativo e afeito à repetição de fórmulas prontas, com vistas ao embelezamento do estilo que não acompanha o avanço das ideias. E é na Belle Époque, justamente quando a escrita e a impressão começam a permear ainda mais as práticas culturais cotidianas, que a chamada *cultura auditiva*, tal qual denominada por Costa Lima, talvez tenha atingido seu momento de vigor maior. “A sedução

⁶³ Alessandra El Far (2004) mostra um mercado de *livros populares* em plena expansão no Rio de Janeiro, que se inicia nas décadas finais do século XIX e atravessa o início da República. Nos romances pesquisados *neste capítulo*, entretanto, não se verificam indícios dessa pujança editorial de que fala a autora, fenômeno cujos sinais iremos constatar, na literatura escolhida para análise nesta tese, apenas na década de 1930, conforme o capítulo seguinte.

não é um privilégio barroco” e, portanto, não se estacionou na Bahia de Matos e Vieira. “Ao contrário”, continua o crítico da literatura, “em sua versão romântica e moderna, o estilo auditivo é sedutor”. E por que a Avenida Central, o poema e a crônica de Olavo Bilac e, ainda, o anel de doutor de Armando Borges seduzem tanto? Porque nada mais fazem do que perpetuar uma velha conhecida formação cultural, a do “estatuto colonial”, de “erudição formal e exterior”, em que “o intelectual é aceito não enquanto agente de ideias e aprofundamento da linguagem, mas apenas enquanto especialista do verbo fácil, na palavra comovente e, daí, enquanto orientador de caminhos”. O letramento de efeito e, portanto, auditivo, caracterizado pela compilação, a eloquência, a estética da forma, o resultado prático, estaria desde os tempos da Colônia comprometido com um sistema de produção baseado numa economia exportadora de matéria-prima e importadora de ideias e modelos; este sistema, mais a “linguagem culta” e o “torneio rebuscado” acabaram por criar a separação do intelectual do restante da sociedade e sua diferenciação pela “marca de doutor”. Nossas “lacunas de erudição” e “deficiências de instrução”, no que diz respeito à *culture savante* de fachada e efeito que aqui se produziu, encontrariam explicação num sistema de produção material que gerou uma casta de intelectuais alienados e alienantes, não identificados com a sociedade que também ajudavam a compor, desejosos dela se livrarem para a conquista do poder e a manutenção das posições (LIMA, 1981, p. 3-27).

Nesse sentido, a ingenuidade do pensamento de Policarpo Quaresma e o cientificismo escapista de Augusto dos Anjos teriam pelo menos um mínimo de espírito de resistência: uma busca teórica, um esforço especulativo, um interesse pelas descobertas dos enigmas da realidade interior e exterior e uma maneira de repensar a sociedade. Quaresma e seu criador foram ainda mais longe: queriam transformá-la, sem descartar as tradições e a partir de um pensamento original que se opusesse à versão da cultura oficializada. “A instância política brasileira”, entretanto, na qual se inseriam muitos de nossos destacados homens de letras, “não tinha necessidade e, daí, interesse em modificar o panorama do nosso sistema intelectual”, que insistia no anacronismo da Colônia. “Continuávamos interessados em possuir alguns grandes nomes ornamentais, algumas águias de Haia, com o que as elites ‘produtoras’ se satisfaziam” (LIMA, 1981, p. 12). O importante era fazer a sociedade sorrir.

3.7. A letra e a técnica: prelúdio de uma comunicação de massa

Um letramento de brilho e coroação pública que tinha no livro e nos produtos da imprensa as materialidades do impresso que legitimam a posição do intelectual. Estava firmada, de vez, a figura do autor, não mais aquele compositor anônimo de cantigas e histórias que circulam no mundo das narrativas orais e oralizadas. Na modernidade, fica clara a noção da obra como “minha obra”, o conjunto das produções de um indivíduo autônomo e consciente de sua autoria, ainda que, muitas vezes, comprometido com a imitação e a compilação de ideias. Aparecer no cenário social é ter um livro publicado ou artigos nas páginas dos jornais. Quando menciona sua admiração pela obra de Bilac, o narrador de *A última quimera* afirma que “não importa o quanto seus versos sejam duráveis”, pela impossibilidade de “julgar um poeta que ainda está vivo” e, ao compará-lo com o amigo Augusto dos Anjos, que só havia publicado um único livro, pergunta se isto seria “suficiente para perpetuar um poeta” (MIRANDA, 1995, p. 45; 78). Mais tarde, a resposta parece estar no sucesso editorial *post mortem* deste autor, no momento em que a obra ganha as livrarias, alcança popularidade e circula pelos múltiplos espaços da cidade, lembrando, inclusive, o poder de penetração das letras no tecido social.

Hoje abro o *Jornal do Commercio* e leio que o livro de Augusto foi reeditado e para surpresa de todos a tiragem de três mil exemplares esgotou-se em quatro dias. Trataram de imprimir mais três mil que foram comprados em um par de dias. Em pouco tempo o *Eu* chega a vender cinquenta mil exemplares. Torna-se o mais espantoso sucesso de livraria dos últimos tempos!... Médicos, advogados, tilbureiros, cantantes, coveiros, alunos dos cursos de declamação, putas, gente de diversas classes corre aos balcões para tentar compreender a poesia insondável de Augusto. Jogam sobre ele “as lantejoulas efêmeras que brilham nas culminâncias da glória”, que ele disse desprezar (MIRANDA, 1995, p. 314).

A relação entre a *materialidade* dos textos e a *memória* da obra e do autor abre uma discussão interessante que diz respeito à maneira como a imprensa, entendida como grande mídia e seus veículos, os jornais e as revistas, conquistou de vez, na Belle Époque, o status de lugar de legitimação da produção letrada, junto com o mercado editorial do livro, os dois devidamente inseridos no centro do sistema intelectual que representava o Rio de Janeiro. Outra questão que transparece no trecho acima tem a ver com a constatação de que a ausência de uma efetiva escolarização de massa no Brasil, nesse período, não impedia que o povo comum se juntasse à elite diplomada e compartilhasse das diferentes materialidades da cultura do impresso, ao “tentar entender” o “insondável” mistério que trazem as letras. A observação

implica em considerar a existência de práticas de leitura transversais, que fazem usos impensados dos textos, em lugares de fala e de letramento nada ortodoxos: da escola de declamação aos bordéis, das academias às ruas, dos escritórios aos canteiros de obras. Quanto à contiguidade de gêneros e materialidades do impresso, é preciso sublinhar que, se desde o Oitocentos já não se fazia mais sentido falar de literatura e do livro sem sua relação com a imprensa, na virada do século, a presença de literatos nos jornais e suas produções torna-se lugar-comum. É assim que a afilhada de Quaresma, ao ser apresentada ao poeta-trovador do subúrbio, Ricardo Coração dos Outros, disse que “já o conhecia de nome”, por haver lido “uma apreciação sobre um trabalho” do artista numa das edições do *Tempo*. A situação mostra como a publicação dos versos do poeta no jornal, acompanhada de uma crítica ainda que negativa à metrificação, consegue firmar a autoria e facilitar a identificação da obra com o autor. O mesmo Ricardo, pensando mais tarde numa estratégia para vencer um concorrente da composição musical, percebe que “se ele tivesse um homem notável, um grande literato, que escrevesse um artigo sobre ele e a sua obra, a vitória estava certa”. As folhas se popularizam ao incluir gêneros e conteúdos que circulam no meio do povo desde os tempos imemoriais da oralidade, ao mesmo tempo em que ajudam a suscitar reflexões sobre o fazer artístico, nas mentes atravessadas pela lógica da escrita. É quando Ricardo Coração dos Outros, na tentativa de se comparar ao músico rival, afirma não concordar com as “teorias” do adversário: “Ora! Querer que a modinha diga alguma coisa e tenha versos certos! Que tolice!” (BARRETO, 2008, p. 38; 82). Se na escala da alta cultura dos intelectuais de fachada parecia faltar o espírito especulativo e a inteligência renovadora, Lima Barreto mostra, no exemplo do compositor marginal, de que maneira, fora do centro nervoso da cidade e nos meios populares, a imprensa conseguia pautar discussões reveladoras de apropriações diferenciadas e muitas vezes contra-hegemônicas das ideias instituídas de cima para baixo, como mostra o questionamento do poeta suburbano sobre o excesso de formalismo na composição literária.

Nas linhas escritas por Lima Barreto, já é possível, inclusive, identificar a imprensa como campo de forças na disputa tanto por poder simbólico quanto pelo público mais popular que, se não mais ocupava inteiramente a urbe, já se estendia à sub-urbe e era alcançado pelos trilhos da ferrovia que levava os impressos cotidianamente. O doutor Armando Borges, que tinha nos jornais uma ferramenta para o escoamento de seus artigos “científicos”, com vistas à propulsão social e política, considera a publicação *literária* nos jornais algo de segunda ordem, assunto menor, se comparado ao ideal racionalista das elites dirigente e emergente.

De fato, ele estava escrevendo ou mais particularmente: traduzia para o ‘clássico’ um grande artigo sobre ‘Ferimentos por arma de fogo’. O último truque intelectual era este do clássico. Buscava nisto uma distinção, uma separação intelectual desses meninos por aí que escrevem contos e romances nos jornais. Ele, um sábio, e sobretudo um doutor, não podia escrever da mesma forma que eles. A sua sabedoria superior e o seu título ‘acadêmico’ não podiam usar da mesma língua, dos mesmos modismos, da mesma sintaxe que esses poetastros e literatecos. Veio-lhe então a ideia do clássico. O processo era simples: escrevia do modo comum, com as palavras e o jeito de hoje, em seguida invertia as orações, picava o período com vírgulas e substituía ‘incomodar’ por ‘molestar’, ‘ao redor’ por ‘derredor’, ‘isto por esto’... e assim obtinha o seu estilo clássico que começava a causar admiração aos seus pares e ao público em geral (BARRETO, 2008, p. 184).

O trecho acima traz elementos preciosos para a compreensão das contradições que envolvem a configuração de uma cultura letrada, no diálogo com a herança oralizada e a cultura auditiva do estatuto colonial persistente. De um lado do campo, o pseudo-intelectual, arrivista e falacioso, munido de um título que o legitima na escala social, manipula a língua e a linguagem para criar diferenciação e separação e, assim, dar continuidade ao carreirismo profissional e político, além de conquistar público para seu discurso eloquente e de efeito retórico. A inversão de sentido que opera nas palavras é a forma que encontrou para separar-se do “modo comum” e da cotidianidade do povo comum, extrair delas algum substrato de comunicação e devolvê-las para causar impacto. Mais uma vez, precisa-se recorrer à diferença entre oralidade e *auditividade*, no entender de Luiz Costa Lima. A técnica de inversão da personagem de Lima Barreto, o doutor Armando Borges, apela à “persuasão sem o entendimento [e à] submissão” e, portanto, mostra-se avessa à “integração dos participantes” que constitui um dos traços da comunicação oral ou oralizada (LIMA, 1981, p. 16). Do outro lado, na outra página do jornal, contistas e poetas pareciam ter entendido que a conquista de um público que processa a informação ainda segundo esquemas da oralidade, mesmo através da materialidade do impresso, só se efetiva numa outra sintaxe, qual seja, a das trocas no “jeito de *hoje* [grifo nosso]”, à maneira “comum”, quer dizer, a de uma *comunidade* de leitores com habilidades interpretativas oriundas da estreita relação que têm com o mundo material e a realidade exterior em que se dá a integração dos sentidos humanos no tempo presente. A demarcação deste tempo na fala da personagem ainda faz referência às noções de atualidade e de sequencia cotidiana, tão caras à sobrevivência da mídia impressa, que acaba também por impregnar a literatura que dela se utiliza para comunicar.

Os “meninos que escrevem contos e romances nos jornais” para os mesmos “médicos, advogados, tilbureiros, alunos do curso de declamação, putas e coveiros” - que constituíam os

leitores póstumos de Augusto dos Anjos - com certeza lograram incluir nesse público tão variado a figura do imigrante enriquecido na *terra brasilis*, que já aparece na literatura de Lima Barreto. Não apenas porque essa força de trabalho passa a compor o cenário humano do país em expansão progressista e pós-escravocrata, mas também e, principalmente, porque é incluída como sujeito histórico da comunicação. Através da personagem de Vicente Coleoni, o compadre do major Quaresma, Barreto permite discutir um tipo de letramento que foge aos cânones da escola e da academia e se faz no contato diário com a mídia impressa e as leituras dos livros e outros suportes da escrita.

É numa visita que a menina Olga faz ao padrinho internado no manicômio que se percebem, no texto literário, as marcas de outro uso da palavra impressa diferenciado daquele que os arrivistas do letramento cosmético costumavam atribuir à escrita. Na cena criada pelo autor, tanto o bonde quanto o hospício tornam-se lugares de um nivelamento social, tão caro a Lima Barreto. No transporte público, a menina letrada e burguesa, com “seu orgulho de classe” e sua “natureza inteligente e curiosa”, viaja no pensamento enquanto folheia “revistas ilustradas que trazia para alegrar e distrair o padrinho”. Ao seu lado, o pai que ela considera “rude” sem, contudo, devotar-lhe o desprezo dos afortunados pela instrução acadêmica, vem “lendo *os jornais* [grifo nosso]” (2008, p. 74-76). A palavra escrita, que estende o olho num suporte leve e portátil de comunicação, está definitivamente inserida nos espaços públicos e acompanha o movimento dos corpos, acelerado pelo meio de transporte, que também é uma extensão do homem. O tempo da viagem torna-se, portanto, um tempo de suspensão “da interlocução, ao menos no sentido de interação” (GOODY, 2007, p. 105), quando o diálogo com a filha dá lugar à leitura silenciosa que tem como pano de fundo os ruídos da metrópole. O uso do plural na descrição dos periódicos que o italiano trazia no bonde aponta ainda para um nível de afinidade do indivíduo com as letras impressas que independe do desvio da formação escolar ou da *culture savante*. A presença de mais de um jornal na bagagem do viajante sugere ainda uma leitura que se faz no diálogo intertextual de formas e conteúdos de veículos diferentes, orientações editoriais e ideológicas distintas, que possibilita a comparação e a subsequente configuração do pensamento analítico. Se o bonde é uma extensão tecnológica da locomoção humana, no caso do imigrante “inculto”, o meio de transporte se torna também a extensão de um espaço de contato com a escrita.

“Conforme o seu velho hábito, Coleoni lia de manhã os jornais, com o vagar e a lentidão de um homem pouco habituado à leitura”, que às vezes necessitava da filha como tradutora da sintaxe do idioma e da conseqüente incompreensão semântica dos textos. “Olga,

que quer dizer isto? *Non capisco...*”, indagava o pai que, ao contrário da menina escolarizada, “ainda não sabia juntar o saber aos títulos”. Um saber que vinha sobretudo da prática adquirida no exercício informal da leitura conquistada no esforço interpretativo da comparação das letras, palavras e frases, auxiliado pela tradução da filha. “Após o almoço, conforme o seu hábito, lia recostado numa cadeira de viagem os jornais do dia”, insiste o escritor na descrição do costume frequente da personagem, repetindo, inclusive, quase as mesmas palavras para descrevê-lo. Talvez a lentidão da leitura e a dificuldade em decifrar os signos o obrigassem a repetir a operação mais de uma vez ao dia, e a cadeira de viagem que utilizava, dobrável e portátil como um jornal, facilitava a mudança de ambiente de acordo com a maior ou menor concentração exigida pelas diferentes tipologias de texto. Mas Coleoni podia contar, ainda, com outro auxílio: os índices de oralidade presentes na materialidade dos impressos. Essas marcas, na forma e no conteúdo, popularizavam as folhas e atraíam leitores de diferentes configurações sociais e cognitivas. O escritor do folhetim conta, por exemplo, de que maneira a representação imagética nos jornais permitia a identificação com a realidade exterior: “Uma ilustração semanal publicou-lhe a caricatura [de Quaresma] e o major foi apontado na rua”. As estratégias de conquista do público semiletrado se multiplicavam. “Pequenos jornais alegres, esses semanários de espírito e troça” empregavam redatores ávidos por encontrar “um assunto fácil” (BARRETO, 2008, p. 59; 65-66), como no episódio em que ridicularizam a ideia do protagonista do romance de substituir o português pelo tupi:

Um deles [dos jornais], além de outras referências, ocupou uma página inteira com o assunto da semana. Intitulava-se a ilustração: ‘O matadouro de Santa Cruz, segundo o major Quaresma’, e o desenho representava uma fila de homens e mulheres a marchar para o choupo que se via à esquerda. Um outro referia-se ao caso pintando um açougue, ‘O açougue Quaresma’; legenda: a cozinheira perguntava ao açougueiro: ‘O senhor tem língua de vaca?’ O açougueiro respondia: ‘Não, só temos língua de moça, quer?’ (BARRETO, 2008, p. 60).

O conteúdo se tornava, portanto, “fácil” na conjugação de uma linguagem acessível com a estratégia do diálogo imagético. Como se não bastasse o desenho para ilustrar o texto da matéria ou do comentário, a legenda vinha em forma de conversa e completava o sentido da imagem. O artifício oralizado está na representação visual de situações do cotidiano, retrabalhadas sob uma lógica ficcional, em que à verossimilhança do cenário se juntam as falas das personagens para reforçar o ambiente de interação cotidiana. O maior problema de Coleoni não se localizava, por conseguinte, na *linguagem*, mas no conhecimento que lhe faltava da *língua portuguesa*, o que não lhe constrangia de modo algum a aventurar-se na

leitura das páginas impressas. O italiano burguês da modernidade, à semelhança da preta velha que encheu as paredes da casa pobre suburbana com recortes de impressos, se amparava nas mudanças sensíveis que os jornais e as revistas promoviam em suas materialidades e que abriam espaço ao atrevimento e ao desejo de um público de apoderar-se das letras, na metrópole culturalizante.

No bonde, no hospício, nos *boulevards* do centro e nas vielas sem calçamento do subúrbio, nos letreiros do comércio e nas vitrines das lojas, no trem que leva as folhas do dia, nos anúncios de produtos fixados nos veículos e nos homens-sanduíche, onde quer que os indivíduos circulem, “a cidade lhes impregna de escritos”, aproxima-os das letras e cria neles o desejo de decifrá-las e ascender à *culture savante*, ainda que pelos fragmentos dos textos. “Aquele que sabe ler geralmente balbucia para os outros o que acaba de decifrar... O migrante que passa, que vem e que volta, cujos horizontes culturais são muito diferentes, abriga no seu corpo receptivo, refutador, defensivo ou entusiástico as sobras dos anúncios escritos”. Assim, Arlette Farge vai descrevendo a Paris do Iluminismo, uma paisagem urbana que bem poderia ser a do Rio de Janeiro da Belle Époque. A historiadora nos fornece um argumento interessante para pensar a ingerência da escrita na mudança dos hábitos e mentalidades da massa urbana que se forma nas cidades: “A familiaridade e o contato são de certa maneira tão importantes quanto as práticas”, o que gera “uma espécie de estimulação ativa em direção à leitura e à escrita”. Se tomarmos um dos instantâneos de Augusto Malta, por exemplo, não teríamos dificuldade alguma em transpor para a cena carioca do tempo de Pereira Passos, ou até mesmo de alguns anos antes, o que Farge atribui à paisagem urbana parisiense do Setecentos: “A cidade difunde um saber de que uns ou outros se apropriam um pouco aqui, outro tanto ali. Nela, a comunicação se desdobra e se multiplica e a escrita cumpre seu papel mesmo se não é adquirida através da escola ou pelo saber familiar” (FARGE, 2003, 65-66).



Figuras 14 e 15: A cidade das letras. Fotos de A. Malta (1906; s.d.)

Os ambientes de apropriação dos escritos pelos indivíduos às vezes lhe são dados e, em outras ocasiões, são criados por eles para atender às diferentes mentalidades e expectativas em relação aos textos. A cadeira de viagem bastava à leitura dos jornais do imigrante enriquecido. Para as leituras e as escritas da filha, que “se comprazia nas mais simples descobertas que seu espírito fazia”, o “orgulho de classe” da menina e a importância que o pai conferia à formação letrada, apesar de não ter conseguido alcançá-la, permitiram acomodar a jovem num espaço reservado às atividades intelectuais, aos moldes do que possuía o padrinho, o major Quaresma, em sua casa de subúrbio (BARRETO, 2008, p. 75-76). Estava constituído um dos ambientes privados de letramento no casarão burguês da Rua Real Grandeza:

[Enquanto Coleoni lia os jornais], o genro vestia-se e a filha ocupava-se com sua correspondência, escrevendo à cabeceira da mesa de jantar. Ela tinha um gabinete, com todo o luxo, livros, secretária, estantes, mas gostava pela manhã, de escrever ali, ao lado do pai. A sala lhe parecia mais clara, a vista para a montanha, feia e esmagadora, dava mais seriedade ao pensamento e a vastidão da sala mais liberdade no escrever.

Ela escrevia e o pai lia; num dado momento ele disse:

- Sabes quem vem aí, minha filha?

- Quem é?

- Teu padrinho. Telegrafou ao Floriano, dizendo que vinha... Está aqui, em *O País* (BARRETO, 2008, p. 165).

Quaresma encontra a imprensa aonde quer que vá. Na casa do compadre, assinante do *País*, “na sua [própria] meiga e sossegada casa de São Cristóvão”, onde as folhas também chegam pela manhã, na longínqua Curuzu e na casa da lavadeira suburbana (BARRETO, 2008, p. 24; 129). Bilac, anos mais tarde, caminha pelas ruas alargadas da nova cidade das letras, enquanto o narrador de *A última quimera* recebe em casa o mesmo *País* e Esther dos Anjos lê os folhetins dos jornais. A vida moderna avança na mesma ordem e sequencia das letras nas páginas, em direção ao tão sonhado progresso. Uma estrutura de sentimento mais favorável à palavra escrita parece ter-se formado desde a Paraíba de Augusto à Atenas da Zona da Mata mineira. Por todos os lugares do país, no centro da metrópole, no subúrbio, na cidade do interior, sinais de um avivamento letrado indicam o caminho para uma comunicação em que a tecnologia da palavra impressa dê conta de potencializar a escrita na sua circulação social e torná-la um vetor de comunicação *de massa*.

Mas outras “tecnologias do novo século”, além das novas técnicas de impressão, disputam público e lugar no “novo mundo simbólico” e “mudam a paisagem sensorial”. Máquinas que falam, congelam e põem em movimento as imagens “revolucionam a apreensão do mundo e instauram múltiplas percepções temporais”, abreviando o presente,

seguindo na tarefa de apagar o passado do atraso colonial e apontando para o futuro (BARBOSA, 2007, p. 21-25). O narrador, amigo do poeta, já conta com a velocidade da informação ao dirigir-se a uma agência dos Correios e Telégrafos, no mesmo ano que marca o início da Primeira Grande Guerra, “[acorda] o telegrafista, [passa] um telegrama para Leopoldina e de lá [lhe respondem] confirmando a morte de Augusto”. Na Rua do Ouvidor, o “ateliê de um fotógrafo” deixa exposta durante alguns meses “uma famosa fotografia” de Bilac com Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. Para tentar esquecer a tristeza da morte do amigo, o mesmo narrador o imagina “às gargalhadas em um cinematógrafo”, enquanto dirige o seu Brazier com “a estatueta de uma Vênus metálica” no topo do motor, que dá ao automóvel o status de ícone da modernidade veloz. Nas imediações do Cinema Odeon, “as putas da Senador Dantas, do beco das Carmelitas, do cais Mauá” fazem a sensação do animatógrafo frequentado por seus clientes “deputados, senadores, comerciantes [e] jornalistas” (MIRANDA, 1995, p. 85; 92-93; 109; 124-125; 278). Sem dúvida, uma outra cultura midiática, calcada sobretudo na imagem, se instaura num país já inquieto com a palavra impressa que lhe preparou, de alguma maneira, o terreno do aprendizado visual das novas tecnologias. Ao tentar percorrer a trilha das massas, as letras já eram obrigadas a dialogar com a imagem e o som da técnica, na nova intensidade da luz elétrica que pretendia aniquilar a escuridão colonial. Mas teria havido tempo e espaço para uma *cultura de massa letrada*?

O percurso da discussão nos leva de volta à França que, além de modelo arquitetônico e de comportamento, torna-se, na segunda metade do século XIX e na passagem para o XX, a matriz global da cultura de massa, segundo Jean-Yves Mollier (2006). É o historiador que nos dá a senha para o entendimento de como se constitui “essa nação literária por excelência”, imbuída de uma missão civilizadora fundada na palavra impressa (2002, p. 95; 113). Mollier atribui o processo de massificação em seu país a alguns fatores decisivos: uma alfabetização de massa inserida numa reforma escolar ampla e laica, fruto de uma política pública voluntarista, que o autor chama de “autêntica revolução cultural” e que aponta para a escola como “a principal origem de uma homogeneização progressiva das consciências e das sensibilidades”; a existência de uma “comunidade de leitores” populares já na primeira metade do Oitocentos, que se aventuravam nos folhetins mesmo “sem terem sido preparados pela educação recebida na família [e em seguida] nos liceus”; um mercado do livro de baixo custo, inclusive com a emergência do chamado *livre de poche*, já na década de 1830 e, por fim, a explosão de uma imprensa popular e barata, que “faz do jornal um produto de larga

difusão e consumação de massa” (2002, p. 82; 92; 112; 2006, p. 67-8). Localizada entre os objetos de preocupação da história cultural, como “produção do espírito... carregada de sentido, num grupo humano de um dado período” e que revela representações individuais e coletivas, a massificação, industrial e midiática, como fenômeno cultural lento e progressivo, também só pode ser percebida como inscrita na duração, num jogo de continuidades e rupturas capaz de revelar as heranças do passado histórico que desembocam na explosão das letras em solo francês, nas décadas que antecederam a Primeira Grande Guerra. A tradição de uma cultura urbana que caminha junto com o impresso desde a Renascença e que experimentou na Revolução Francesa a “primeira época de ouro da imprensa” como “período de gestação de uma cultura de massa” descortina uma estrutura de sentimento construída na duração, sobre a qual os acontecimentos da última modernidade fundam seus alicerces e acabam por impregnar as consciências, os gostos e as crenças (SIRINELLI, 2002, p. 11; 15; 16; MOLLIER, 2002, p.81; 113; 108). E o que dizer desses elementos constitutivos de um letramento de massa, em nossa Belle Époque tropical e, mais além, em nossa herança histórica? Lima Barreto e Ana Miranda fornecem as pistas para a reconstrução interpretativa dos fenômenos culturais no Brasil da Primeira República, que permitem dialogar com o modelo francês, relevando as permanências como também as rupturas.

A lógica da colonização presente na ordem republicana brasileira impediu que o ideal positivista da educação de massa, entendido na França como gatilho do progresso e da civilização, se materializasse numa política sistematizada de instrução universal. A personagem do dentista transformado em doutor, que sugere a proibição dos livros “a quem não possuísse título ‘acadêmico’” é um dos alvos preferidos da crítica de Barreto à ideia do livro como coisa de formado e à manutenção do regime de privilégios que se estende desde a época de Gregório de Matos (2008, p. 55). Da Colônia de exploração ao Império da submissão, e do Império à República, “qualquer sintoma de arraigamento à terra e de civilização era extirpado violentamente” pela Metrópole e a casta sacerdotal-latifundiária, que continuaram com a tarefa de dominação e sujeição de sublevações e inversões na ordem vigente. Por isso, não pode haver projeto de educação que contemple a massa mestiça, nem livros e muito menos imprensa. As poucas letras imbuídas de retórica dos 250 anos do sistema jesuítico de “ensino para a submissão” caem no vácuo da reforma pombalina das aulas régias, quando “nenhum sistema passou a existir” e chegam até a Primeira República onde se mantêm no firme propósito de formação das elites, num cenário marcado pela ausência de um “sistema nacional articulado de educação pública” (PILLETI e PILLETI, 2006, p. 132-174).

Ao contrário do doutor graduado em umas das poucas escolas de elite de instrução superior da época, a população vai ter que esperar até que o Estado dirigista de 1930, ao encarnar pra valer as ideias positivistas, lhe conceda educação básica universalizada, dentro de um processo civilizatório ao mesmo tempo progressista e autoritário, moderno e conservador (BOSI, 2006, 300-305).

O maior número de referências à educação formal, tanto na obra de Lima Barreto quanto no romance histórico de Miranda, não pode mais ser comparado à comicidade com que Manuel Antonio de Almeida descreve a única instituição do “mestre de escola” no tempo do rei, embora o ensino, nos primórdios da República brasileira, ainda não tivesse passado “de uma classe favorecida à totalidade do corpo social”, como acontece com os fenômenos de massa (MOLLIER, 2006, p. 74). A trajetória de Augusto dos Anjos é um bom exemplo do caráter exclusivista da educação em fins do XIX e início do século XX, no Brasil. Da “educação com mimos” que se inicia no engenho do pai escritor e de uma mãe alfabetizada que cultivava o hábito de escrever cartas, Augusto passa a frequentar uma escola de elite da Paraíba, onde os “adolescentes [eram] oprimidos por uma rígida educação”, torna-se professor na província e depois no Ginásio Nacional, dá aulas particulares individuais e em grupo, que mais tarde vão garantir a sobrevivência no Rio, perambulando de um lado para o outro à caça de alunos, antes de acabar seus dias como professor do Grupo Escolar de Leopoldina (MIRANDA, 2005, p. 48; 202-203; 216). Este caráter fragmentado e disperso da educação nacional foi um dos objetos de preocupação da mente positivista de Rui Barbosa, ele próprio inscrito no processo de formação da elite dirigente do país que o Império tratou de promover, mas que via na educação popular a saída para o famigerado progresso:

Num país onde o ensino não existe, quem disser que é ‘*conservador em matéria de ensino*’ volteia as costas ao futuro, e desposa os interesses da ignorância. É preciso criar tudo; porquanto o que aí está, salvo raríssimas exceções, e quase todas no ensino superior, constitui perfeita humilhação nacional... Cumpre *criar* o método; porquanto o que existe entre nós, usurpou um nome, que só por antífrase lhe assentaria: não é o método de ensinar; é, pelo contrário, o método de inabilitar para aprender (apud PILETTI e PILETTI, 2006, p. 155, com grifos dos autores).

Sem dúvida, as letras adquiridas no percurso escolar já haviam conquistado um valor simbólico muito maior, inclusive com a inserção das mulheres, mas as condições de acesso e permanência ainda se restringiam às camadas média e alta da população, rural ou urbana, o que não garantia necessariamente a passagem de uma “inteligência rudimentar”, como no caso de Ismênia, a filha do general, a uma “aplicação mais séria de energia mental...”, que

Lima Barreto parecia não encontrar no universo feminino, por exemplo. Mas algo havia mudado desde que Bernardina Ravasco, a sobrinha de Padre Antonio Vieira, só tinha contato com as letras como leitora de segunda grandeza, ao ouvir as confabulações do pai, do irmão ou do tio e lamentar-se de não ter nascido homem. Dona Adelaide, a versão burguesa de fins do século XIX da mulher aristocrática do Seiscentos, já consegue ler “com pressa e solicitude” uma notícia sobre o irmão Quaresma no jornaleco de Curuzu. E o que não dizer, alguns anos mais tarde, de Esther dos Anjos, impedida pelo marido de dar aulas particulares, mas nem por isso restrita ao som da máquina de escrever de Augusto como única manifestação das letras (BARRETO, 2008, p. 41-42; 84; 130; MIRANDA, 2005, p. 120). Mas as referências ao ensino quase sempre relacionadas a personagens saídas ou da aristocracia latifundiária ou da nova burguesia cidadina mostram que ainda havia um déficit educacional, que Rui Barbosa usou como retórica discursiva e que se traduz na inoperância do que se tinha como educação formal e a incapacidade da escola de mudar o panorama do atraso herdado da Colônia, evidentes na indignação de outro intelectual da época:

O que há a fazer na instrução do Rio é, não diremos reorganizá-la, mas organizá-la, pois nunca foi organizada... A monstruosidade da coisa que por aqui tem nome de instrução começa pela Escola Normal, cujo prédio é uma vergonha, e não fica a vergonha na parte material da escola; agrava-se na parte moral, com a monstruosa relação de mais de 200 professores para 800 alunos... e dizer-se que o inominável escândalo de tão criminoso parasitismo escancara-se na capital do país, numa cidade que tem imprensa!... (apud PILETTI e PILETTI, 2006, p. 171).

Monteiro Lobato, o autor das linhas acima, fornece a chave de leitura para o que se poderia chamar de *protocultura de massa* ligada ao universo da impressão, no Rio de Janeiro e no Brasil da Belle Époque⁶⁴. Com o uso e a circulação dos livros restritos aos intelectuais eruditos, um mercado editorial ainda incipiente de manuais didáticos, a princípio importados, e que só a partir da implantação da República começa a se desenvolver, “as reiteradas e renovadas disposições legais [que] jamais conseguiram fazer que o poder público se dispusesse efetivamente a pagar os custos da manutenção de um sistema de escolarização universal” e a ausência de uma tradição do impresso vista pelos poderes colonial e imperial como perigosa (BRAGANÇA, 2006, p. 556-559) vão fazer com que, nos trópicos, a maior

⁶⁴ A referência é de Denis Rolland, segundo o qual a “proto-história da cultura de massa no Brasil corresponde ao período que antecede os anos 1930, caracterizado por uma “cultura de massa emergente, instrumentalizada por um poder autoritário”. Cf. ROLLAND, Denis. Brésil: une culture de masse tardive, liée à l’oralité et au changement de référents extérieurs. In: MOLLIER, Jean-Yves ; SIRINELLI, Jean-François ; VALLOTON, François (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*. Paris: PUF, 2006, p. 157 ; 163.

penetração das letras no tecido social se deva principalmente à imprensa. Presentes na metrópole do centro ao subúrbio, nas capitais e cidades provincianas, atravessando boa parte do território, jornais e revistas, amparados por estratégias de popularização, conquistam uma porção do vazio deixado pela escola e pelos livros. No entanto, a presença desses novos meios e mediações do impresso revela muito mais uma *potencial* do que uma *efetiva* comunicação de massa. Ou seja, é possível constatar a existência de *práticas de massa* ou *mediações de massa* ligadas à palavra impressa sem que, todavia, se tenha uma *cultura de massa letrada*. Apesar de já haver, na virada do XIX para o XX e, principalmente no início deste novo século, uma produção em escala industrial da informação, mecanismos de distribuição, a ingerência do popular nos formatos e conteúdos e o desejo das camadas mais desfavorecidas da população de apossar-se da palavra impressa em modos criativos de apropriação, a cultura do impresso não consegue se impor como regime majoritário de processamento da informação e da comunicação, não homogeneiza e muito menos uniformiza essas práticas nos espaços geográfico, social e cultural. As *práticas* de massa começam com o impresso, logo em seguida perpassam também o cinema e vão acabar desembocando no rádio, quando, uma década após sua chegada ao país, o meio inaugura definitivamente a nossa era das massas, ao se apoiar na “cultura comum de referência” (BOTREL, 2006, p. 153), oralizada e oralizante, que fincou raízes na Colônia e insiste em permanecer até a atualidade, mediatizando-se no caminho. Na terra da antropofagia, a França de Balzac, do Barão e de Baudelaire fornece o modelo, mas não dá o tom.

3.8. Um projeto de modernidade: Lima Barreto e o diapasão oral

“A cidade não pode viver sem desordem” (NEUMANN, 2009). No diálogo com a referência francesa, a arquitetura das duas capitais, a do hemisfério norte e a dos trópicos, acaba também por desvendar mundos díspares, porém circulares. Nem o “gênio demolidor” gaulês nem o “ditador da Regeneração” carioca (SEVCENKO, 2003, p. 46) conseguiram escapar da modernidade ambígua que revela contrastes entre o presente transformador e o passado insistente. As dicotomias entre o centro e o subúrbio, entre a fachada e o interior permanecem nas novas cidades, onde o aconchego e a dissociação não têm outra saída a não ser sobreviver junto, na dificuldade de edificar um todo orgânico e harmônico, bem traçado e pensado nas pranchas dos arquitetos como ambiente ideal de civilização.

Ao retornar à Paris de Hausmman, o cineasta Stan Neumann deixa ver um subúrbio de “paisagens anárquicas, metade cidade, metade campo, onde se localizavam os habitantes expropriados pelos grandes trabalhos e as indústrias fugiam dos regulamentos e dos impostos da cidade nova” (2009). Assim como acontecera com o 20^{ème} *arrondissement* da capital francesa que as reformas urbanas fizeram aparecer como um lugar de fuga do ordenamento, da regra e da simetria, Lima Barreto fala de um subúrbio abandonado, onde “o seu calçamento não tem recebido o menor reparo”, veem-se os buracos “que a Light deixa entre os seus trilhos” e que, ainda no ano de 1915, faz partir caleças (2004, p. 220-221). Os “mais de duzentos automóveis licenciados na cidade”, que disputam o espaço do grande *boulevard*, em meio aos tálburis que os imitam “como se fosse a morte galopando em todas as direções” (MIRANDA, 1995, p. 288), com certeza não aguentariam os buracos do Engenho Novo, de Inhaúma e Todos os Santos, verdadeiros “abismos” (BARRETO, 2004, p. 220). Metáfora da tradição que corre atrás da modernidade, o carro puxado por animal ainda insiste em se afirmar frente aos novos veículos.

A coexistência entre a ordem e a desordem na *capitale du XIX^{ème} siècle* ainda pode ser vista na outra vida escondida por detrás da metrópole-cenário: a fachada do prédio que dá para a rua, onde a máxima da circulação impede o contato, esconde fragmentos da cidade antiga, daquilo que se vive aquém do muro que separa “o cenário que se vê e seu reverso que não se vê”. A cidade escondida tem características associativas, enquanto aquela que se mostra é uma cidade da dissociação. Na Paris hausmanniana, o buchicho está *atrás* da porta: “o pátio de um edifício tem, numa escala menor, a mesma função que o interior do bairro em relação à avenida que o margeia: um canto para a desordem no seio de uma ordem global”. Ali as mulheres vão buscar água e aproveitam para colocar os assuntos em dia. Este vaso comunicador entre a intimidade e a aparência “é o espaço do funcional, do irregular ou do que é simplesmente feio; é um terreno de aventura, do improvisado, da invenção, o lugar de todas as atividades excluídas do espaço regulamentado da rua”, mostra Neumann. Na cidade letrada, em que a linha traçada pelo arquiteto é o ponto de partida para o surgimento do “homem na multidão”, o indivíduo autônomo que nela se move mas não convive, quando foge do corre-corre e adentra o prédio residencial, é obrigado a se deparar com “um lugar muito vivo, lugar de socialização, de encontro..., que tem um centro de gravidade... No pátio não existe fuga” (2009). A referência ao improvisado dos encontros, o não planejamento da ação numa escala temporal linear e ao ambiente de interação, hipersensorial, fortuito e desgarrado da imposição da lei escrita, nos cantos ocultos e assimétricos da mesma Paris que, do outro lado, se abre em

longas retas, tem um quê de oral, remete a outra ordem – a da vida que pulsa em conjunto – e resiste à separação. O processo é o mesmo levado a cabo nos subúrbios cariocas, em que o traçado das “inflexíveis linhas de aço” da Estrada de Ferro Central por onde passam os “comboios vertiginosos” não impede a “confusão democrática [e a] solidariedade perfeita entre as gentes que [ali] habitam” (BARRETO, 2008, p. 105).

Se a oralidade dá sinais de que habita todos os cantos da metrópole brasileira, assim como encontrou lugares de resistência à regulamentação proveniente da mentalidade letrada na capital francesa, é a partir da periferia que Lima Barreto vai defender a ideia de que modernidade e tradição não são excludentes, mas complementares. Os saraus domésticos do subúrbio são ocasiões memoráveis que trazem de volta as esteiras do tempo do Sargento de Milícias: “Houve em todos um desejo de sentir, de sonhar, de poetar à maneira popular dos velhos tempos. Albernaz, o general, lembrava-se de ter visto tais cerimônias na sua infância: Dona Maricota, sua mulher, até ainda se lembrava de uns versos de Reis”. O desejo de reviver o ajuntamento compadresco do início do Oitocentos suspende o tempo linear-progressista, irrompe no imaginário oral e retoma processos mnemônicos de conservação das tradições. Mas, desta vez, as reuniões familiares e amistosas, embora redesenhando o aconchego do pátio francês que se esconde atrás da fachada retilínea, já estão perpassadas pela gramática do impresso: “E a conversa já tinha *virado* para outros assuntos... [grifo nosso]”, como se faz com a página de um livro, jornal ou revista (BARRETO, 2008, p. 26; 86). À circularidade do tempo revivido junta-se a noção de passado sobreposto pela novidade do presente. Nas rodas de conversa dos homens burgueses da periferia, as contações de aventuras ainda fazem lembrar o valor da narrativa para o pensamento oral, embora já se façam sentir resquícios de uma mentalidade letrada na configuração do discurso. Assim, a Guerra do Paraguai, quando relatada por eles, pode ser comparada a um romance, uma obra fechada, o gênero literário que mais soube traduzir o espírito e a lógica da escrita e da impressão:

De resto, contadas [as narrações] pelo General Albernaz, que nunca tinha visto a guerra, a coisa ficava edulcorada, uma guerra *bibliothèque rose*, guerra de estampa popular, em que não aparecem a carnicaria, a brutalidade e a ferocidade normais (BARRETO, 2008, p. 113).

A fuga de Policarpo Quaresma do epicentro da vida moderna e seu refúgio no Sítio do Sossego, onde inevitavelmente se confronta com a tradição oral que tanto procurara, fazem emergir situações em que os diferentes modos, práticas e representações da comunicação revelam, antes de mais nada, as tensões e contradições da época, mas permitem também

antever um diálogo não só entre modernidade e tradição como também entre oralidade e cultura escrita, para repensar um projeto de nação, bem ressoante com as ideias de Lima Barreto.

Seu trajeto era de retorno. Sua referência temporal estava não no futuro, mas no passado, não na evolução, mas na tradição. Não quer isso dizer que o autor alimentasse a ilusão do recuo no tempo. Apenas que, para ele, progredir significa reatar com valores morais e comportamentos sociais típicos de um passado recente, que não deveriam jamais ter sido abandonados, o que acarretou a dissolução e a decadência social. O egoísmo e a concorrência se sobrepuseram à solidariedade, o individualismo frenético dissipou os laços comunitários, o cosmopolitismo arruinou a convivência multiétnica (SEVCENKO, 2003, p. 245-246).

Na periferia da metrópole das letras, Lima Barreto produz situações de confronto entre algumas personagens, que permitem entender as tensões e também os diálogos entre diferentes modos de comunicação, práticas e mentalidades do oral e do escrito. No sítio de Quaresma, é o preto velho Anastácio quem promove os contrastes. Logo que o major se muda, quando sai a explorar a terra e seus frutos, “Anastácio, que o acompanhara, apelava para as suas recordações de antigo escravo de fazenda, e era quem ensinava os nomes dos indivíduos da mata a Quaresma, muito lido e sabido em coisas brasileiras”. A partir das informações fornecidas pelo empregado, o misantropo organiza um “museu no papel, por onde sabia que as terras eram povoadas de tatus, cutias, preás... etc.”. A primeira das tensões, portanto, reporta às diferentes condições de memória entre o letrado da cidade e o sujeito oralizado do campo, quando “apelar para as recordações” é ativar dispositivos mnemônicos num repertório cujo suporte principal se encontra no corpo do falante e que são disparados também pelos objetos, seres e plantas com os quais se depara numa situação específica, no momento em que se adquire a necessidade de recordar. A herança da escravaria forçada para além da cerca que a separava do universo das letras havia criado ou desenvolvido, em Anastácio, essa aptidão para retomar e reprocessar o saber a partir dos dados concretos da realidade circundante, inscritos na matéria viva da natureza e na memória humana, enquanto Quaresma só sobrevive mnemonicamente se está provido de papel. Neste sentido, diferentemente da relação de Anastácio com a memória, não teriam o papel e a impressão gerado na preta velha lavadeira, com quem o major em vão tentara resgatar a tradição das cantigas, algum tipo de esquecimento a favor do desejo de se apoderar dos impressos e marcar o espaço circundante da sala de seu casebre, como já assinalamos, com as letras e as imagens dos jornais e revistas?... O papel, este suporte da escrita, ainda vai impulsionar no major

outras necessidades letradas: a de organizar o acervo, inventariar e etiquetar as espécies, checar as informações dadas pelo negro com o que diziam os compêndios e as leituras que lhe haviam fornecido “sólidas noções de Botânica, Zoologia, Mineralogia e Geologia” (BARRETO, 2008, p. 94). Os instrumentos utilizados pelo major com vistas a racionalizar a natureza causam espanto à mente oralizada:

Anastácio assistia a todos os preparativos com assombro. Para que tanta coisa, tanto livro, tanto vidro?... Estando certa vez Quaresma a ler o pluviômetro, Anastácio, ao lado, olhava-o espantado, como quem assiste a um passe de feitiçaria. O patrão notou o espanto do criado e disse:

- Sabes o que estou fazendo, Anastácio?
- Não “sinhô”.
- Estou vendo se choveu muito.
- Pra que isso, patrão? A gente sabe logo “de olho” quando chove muito ou pouco... Isso de plantar é capinar, pôr a semente na terra, deixar crescer e apanhar...

Ele falava com a voz mole de africano, sem “rr” fortes, com lentidão e convicção.

Quaresma, sem abandonar o instrumento, tomou em consideração o conselho de seu empregado (BARRETO, 2008, p. 95).

Esse saber “de olho” mostra outro tipo de leitura, em que a visão está mais unida sinestesticamente aos demais sentidos do que dedicada a seccionar, catalogar e separar para análise os elementos da realidade empírica, e o corpo “simplesmente não está delimitado do mundo: ele está misturado com o mundo, os animais e as coisas. Ele é cósmico...” (BAKHTINE, 1970, p. 36). Na sua maneira bem concreta de pensar esse mundo, Anastácio e seu corpo historicamente servil, mas que se coloca no embate das ideias quando confrontado, estão ligados aos detalhes e os estudam, detentores de uma “memória dos fatos e uma preocupação muito grande com a observação”. Treinado por mecanismos determinados à “apropriação do efêmero” dos acontecimentos de que seu corpo é um pedaço, o homem da oralidade vai “de analogia em analogia, do mesmo ao mesmo, ou do mesmo ao diferente, graças às observações cotidianas e repetidas” (FARGE, 2003, p. 74-75; 99). Na maneira própria de Anastácio apreender o mundo, os instrumentos técnicos, os textos impressos e o conhecimento que vem pela palavra escrita não existem como *falta*, *ausência* ou *menor valia*. O que Lima Barreto parece querer demonstrar é a operância e a validade de outros modos de conhecimento e organização do saber, ou seja, de formas de processar a informação que, ao que nos parece, o autor busca legitimar.

- Não é assim, “seu majó”. Não se mete a enxada pela terra adentro. É de leve, assim.

E ensinava ao Cincinato inexperiente o jeito de servir-se do velho instrumento de trabalho.

(...) O major ficava todo enfurecido e voltava com mais vigor e energia à tarefa que se impusera; mas, tanto é em nossos músculos firme a memória ancestral desse sagrado trabalho de tirar da terra o sustento de nossa vida, que não foi possível a Quaresma acordar nos seus o jeito, a maneira de empregar a enxada vetusta (BARRETO, 2008, p. 96).

Quaresma, acostumado ao papel e à tinta, não conseguia ler a natureza como texto e assim apropriar-se dela como conhecimento inscrito na memória orgânica. O major não havia desenvolvido uma particular competência de “leitura”, fenômeno que, certamente, não se restringe às textualidades escrita e impressa. Quaresma não lê o mundo pelas lentes da oralidade e Anastácio, por sua vez, estranha a mentalidade produzida pela leitura dos livros e dos instrumentos técnicos. Faltava a ambos a crença no conhecimento que era atributo do outro, no modo como é produzido, armazenado, como o saber se mantém, se transmite, é apropriado e se transforma em representação de mundo. “O que caracteriza o bem cultural é o fato de ser um produto como qualquer outro, e além disso com uma crença que, ela própria, precisa ser produzida”, ensina Pierre Bourdieu (apud CHARTIER, 2003, p. 288). A dificuldade primeira talvez esteja em considerar a oralidade como uma alteridade legítima, não menor e nem desprovida de razão, apenas diversa, no que diz respeito ao saber e ao conhecimento. Ao contrário do que pensava o rabino Samuel da Fonseca, amigo de Matos e Vieira nos tempos mais remotos ainda do engenho colonial, para o qual o sábio criado nos livros é quem “distingue o verdadeiro do aparente” (MIRANDA, 2006, p. 273), o lavrador oralizado consegue, nos sinais aparentes da natureza, desvendar uma verdade que lhe faz sentido e norteia sua práxis.

Eu quis levantar a hipótese para colocar fortemente em questão a ideia de uma necessidade de leitura que está profundamente inscrita no inconsciente dos intelectuais, sob a forma de um direito de leitura. Penso que os intelectuais se sentem no dever de conferir a todo mundo o direito de leitura, quer dizer, o direito de eles serem lidos... (BOURDIEU apud CHARTIER, 2003, p. 287).

No embate entre os padrões de pensamento e organização do saber do lavrador e o do padrão intelectual, há ainda uma diferença na percepção do tempo e do espaço. Mais ligado à concretude da terra, o ex-escravo ainda guarda resquícios de uma “noção do tempo cíclico da vida natural e biológica”, da alternância das estações (BAKHTINE, 1970, p. 34). É o tempo da natureza, de que fala Pomian (1984) e que de alguma maneira rompe com a linearidade e a força da palavra escrita. Não há, portanto, como mesurá-lo, estendê-lo ou abreviá-lo segundo

regras pré-estabelecidas. É a gramática do campo e da circularidade do tempo se debatendo com a nova sintaxe da cidade moderna e seu tempo histórico, linear e progressivo. Seria o major Quaresma, no seu retiro do Sossego, uma espécie de alegoria de Pereira Passos, e o preto velho a metonímia da cidade colonial?

Outro confronto, representado na obra de Lima Barreto, permite estabelecer uma relação estreita entre uma tradição historicamente carregada de índices orais e a modernidade que se queria com o auxílio das letras. De um lado, a personagem de Sinhá Chica, esposa de outro empregado do sítio, o Felizardo, e de outro, a do doutor Campos, médico e político interiorano, figura comum nas margens do poder central, dos primeiros anos da República aos dias atuais. O embate se dá no nível “profissional” e continua nas crenças e valores compartilhados a partir de diferentes mentalidades. “Não havia quem como ela soubesse rezar dores, cortar febres, curar cobreiros e conhecesse os efeitos das ervas medicinais... toda aquela drogaria que crescia pelos campos, pelas capoeiras e pelos troncos das árvores”, explica o escritor, que atribui ao conhecimento prático da personagem e aos materiais utilizados o status de saber organizado, embora sobre ela e a família recaia uma crítica ferrenha do autor quanto ao modo de vida indolente e “selvagem” (BARRETO, 2008, p. 226).

O município de Curuzu, onde são colocadas essas duas figuras de destaque, torna-se o microcosmo para um rápido estudo etnográfico empreendido por Barreto, revelador de uma teoria acerca dos diferentes modos de comunicação. “No interior, e não é preciso afastar-se muito do Rio de Janeiro, as duas medicinas coexistem sem raiva e ambas atendem às necessidades mentais e econômicas da população” (2008, p. 227). A primeira das práticas curativas, a da benzedeira, o autor classifica como transcendente, enquanto a atividade do médico é reconhecida pelo caráter científico. Sinhá Chica e a família vivem num mundo oralizado do saber prático, das preces proferidas em voz alta, da simbiose com a natureza, seus elementos e suas criaturas, da forte relação com a música (seus filhos tocavam harmônica e animavam as festas do lugar) e de um rico repertório de mitos e histórias que se materializam e parecem funcionar em situações concretas. “Embora não soubesse ler, era forte no catecismo e conhecia a história sagrada aos pedaços, aduzindo a eles interpretações suas e interpolações pitorescas”. O doutor reconhecia a popularidade da rezadeira e, a fim de não criar nenhuma celeuma, evitava apelar para o “arsenal de leis que vedava o exercício de sua transcendente medicina” (2008, p. 227-228). A diferença entre as personagens e seu público repousa claramente nas mentalidades e nos tipos de processamento da informação. O mais interessante é a compreensão subjacente de Lima Barreto de que diferentes estágios ou

“necessidades mentais” geram práticas discursivas, público e representações de mundo diversos, mas que se interpõem na produção coletiva de sentido de uma comunidade geográfica, num espaço e tempo históricos.

Enquanto a terapêutica fluídica ou herbácea de Sinhá Chica atendia aos miseráveis, aos pobretões, a do doutor Campos era requerida pelos mais cultos e ricos, cuja evolução mental exigia a medicina regular e oficial. Às vezes, um de um grupo passava para o outro; era nas moléstias graves, nas complicadas, nas incuráveis, quando as ervas e as rezas da milagrosa nada podiam ou os xaropes e pílulas do doutor eram impotentes (BARRETO, 2008, p. 227).

O tom irônico com que o escritor chama de “gostos bastantes selvagens” os hábitos da família da velha cafuza (2008, p. 229) e também a “evolução mental” dos mais instruídos em torno do médico do vilarejo revela uma forte tensão no pensamento de Lima Barreto. O que a princípio pode parecer uma crítica à irracionalidade e ao desleixo para com a ordem do “trabalho contínuo”, com a destruição do mito do bom selvagem, torna-se, na verdade, a constatação do abandono das populações periféricas, à margem da escrita e renegadas à própria sorte. A apropriação “aos pedaços” de uma narrativa escrita transmitida oralmente, acrescida de “interpretações” e “interpolações”, por parte da velha guardiã da memória comunitária, simboliza o atrevimento do indivíduo que se vê sujeito da história, apesar de não ter sido contemplado na divisão de determinados bens culturais. É o eterno retorno do moleiro friulano de Ginsburg e da “impressionante convergência” entre elementos populares, expressos em ideias claras e consequentes, e o universo de “grupos intelectuais dos mais refinados e conhecedores do seu tempo” (1987, p. 24).

As diferentes “necessidades mentais”, entretanto, não brotam da terra úmida cultivada por Anastácio nem das ervas curativas que Sinhá Chica apanha no mato. Lima Barreto diz que é “por contágio ou herança” que as mentalidades ligadas à maneira como cada um processa a informação se impõem na configuração do tecido social (2008, p. 227). Assim, tanto o oral quanto o escrito se apreendem e se interpõem no processo histórico, e se configuram na duração, em constantes embates, tensões e influências recíprocas, quando, nas palavras do autor, “um de um grupo [passa] para o outro” e juntos produzem múltiplos efeitos que variam nas situações e nos usos. Ao que Barreto mais parece se opor não é uma suposta irracionalidade advinda da ausência do saber e do conhecimento da escrita, mas a situação de descaso e abandono com que, na Primeira República, ainda eram tratadas as áreas e populações distantes do centro metropolitano “moderno”, letrado e excludente. Ou seja, não

se trata de demolir a tradição quando se almeja um ideal de modernidade e civilização, mas a lógica colonial insistentemente perversa, ela sim, selvagem.

É num instrumento musical que a dialética entre cultura popular e cultura erudita encontra a expressão mais contundente, no *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. A personagem de Ricardo Coração dos Outros, em sua cruzada para dar ao violão a legitimidade de um “instrumento essencialmente nacional”, perfaz a trilha do sertão do país ao subúrbio e das áreas periféricas ao centro da cidade moderna, das rodas e saraus às páginas dos impressos. O major Quaresma, ao contratar o músico para aulas particulares e tornar-se seu amigo, simboliza a abertura do espaço *da culture savante* ao violão, ainda que tenha que enfrentar a resistência e os olhares indignados dos que não compreendiam como poderia se dar o contágio mútuo entre o instrumento e a biblioteca. A presença do trovador suburbano na casa do burocrata e o som das cordas que vazava pela janela até a rua causavam estranhamento aos vizinhos, quando tudo isso, para eles, parecia reverter a lógica do silêncio e do recolhimento de um tipo de relação com a escrita que distanciava o major do restante dos comuns. “Um violão em casa tão respeitável! Que seria?... Um homem tão sério metido nessas malandragens..., tendo debaixo do braço um violão impudico” (BARRETO, 2008, p. 10-11; 121).

Esse desprezo tinha uma razão histórica, e Dona Adelaide, a personagem que representa o conservadorismo da sociedade imperial, não entendia o interesse de Quaresma pelo violão. “A sua educação, que se fizera vendo semelhante instrumento entregue a escravos ou gente parecida, não podia admitir que ele preocupasse a atenção de pessoas de certa ordem”. Na palavra *ordem*, enxerga-se tanto uma distinção de classe e raça, como também faz referência a diferentes estados mentais. O violão, na dicotomia que o senso comum enxerga entre o popular e o erudito, insere-se numa cadeia de sentido em que se prende à oralidade e à marginalidade, esta última entendida seja como vadiagem, de gente *desclassificada* – excluída, portanto, de uma classe - ou como aquilo que se assenta nas margens, mais precisamente, no interior das casas dos pobres e no subúrbio. O instrumento, que é “a alma, o suco, a substância do país”, “precisa de peito para falar..., para que diga o que sentimos (...) Diante do violão, Ricardo ficava loquaz, cheio de sentenças, todo ele fremindo de paixão pelo instrumento desprezado” (BARRETO, 2008, p. 21; 81; 106). Metonímia da oralidade, até no que ela tem de histórica na configuração da sociedade brasileira, o violão congrega pelo som e reúne em torno de si a audiência; traduz-se numa linguagem composta de música, fala, gesto e

silêncio, essenciais à comunicação e à expressão, e ainda anuncia um meio elétrico que está prestes a chegar.

Numa das lições de violão que Ricardo Coração dos Outros ministrava ao aluno interessado como ele no resgate da cultura popular, o major, cansado de cingir as cordas, pede ao músico que interprete uma das canções do variado repertório. “Era a primeira vez que Quaresma lhe fazia esse pedido; embora lisonjeado, quis a vaidade profissional que ele, a princípio, se negasse”. Percebe-se, inclusive, uma autoafirmação das manifestações da cultura “de baixo”, na tentativa do músico de romper com a visão comum da época de que o popular é fácil, ingênuo, simplório ou menos elaborado: “Fique certa, minha senhora”, diz o trovador à menina Olga, afilhada de Quaresma, “que o violão é um belo instrumento e tem grandes dificuldades” (BARRETO, 2008, p. 21; 39). Da mesma maneira, a oralidade, seus sistemas, meios e usos são estruturados em relações não menos complexas que envolvem uma pluralidade de sentidos, ambientes, fórmulas de organização do pensamento, divulgação e mecanismos de memória, se comparadas à escrita e ao impresso. Não se trata, no entanto, de criar aqui uma associação automática entre cultura popular e oralidade, mas de reafirmar o diálogo entre uma forma de expressão historicamente identificada com as classes subalternas (GINSBURG, 1987, p. 17) e um modo de processamento da informação que lhes é familiar e se lhes tornou majoritário, principalmente nas condições em que elas se formaram da Colônia à República, no Brasil.

O seu quarto tinha o mobiliário mais reduzido possível. Havia uma rede com franjas de rendas, uma mesa de pinho, sobre ela objetos de escrever; uma cadeira, uma estante com livros, e, pendurado a uma parede, o violão na sua armadura de camurça. Havia também uma máquina para fazer café (BARRETO, 2008, p. 108).

É nesse ambiente que se dá a luta do poeta trovador com as palavras que vêm de encontro à melodia, nem sempre acessíveis, mas necessárias: “Tentou começar, dispôs o papel, mas não pôde... Não conseguiu assentar o pensamento, apanhar as palavras no ar, sentir a música zumbir no ouvido”. Para Ricardo Coração dos Outros, o compositor da Belle Époque carioca que tinha os versos das canções nos jornais, tornava-se imperativo atualizar a produção, quando a lógica da comunicação mediada em escala industrial e a gramática da novidade do jornalismo já haviam atravessado tanto a literatura quanto a música: “Oh, não tenho nada de novo, uma composição minha”, responde o compositor à solicitação de Dona Adelaide para que animasse a casa depois da aula de violão de Policarpo Quaresma:

- Cante esta – convidou o major.
- Não – objetou Ricardo. – Está velha, vou cantar a “Promessa”, conhecem?
- Não – disseram os dois irmãos.
- Oh, Anda por aí como as “Pombas” do Raimundo.
- Cante lá, Senhor Ricardo – pediu Dona Adelaide (BARRETO, 2008, p. 108)

Em torno da modinha de Coração dos Outros, que era a “mais genuína expressão da poesia nacional” (2008, p. 12), mas principalmente do protagonista do folhetim, Lima Barreto deixa ler um projeto político de nação que não pode prescindir da “força e da adaptabilidade das tradições” para chegar à modernidade e nem do diálogo entre oralidade e letramento como fundamental à emancipação frente aos modelos importados. Essa busca pelo *nacional* e o resgate da tradição que a acompanha não deixam de ser, naturalmente, uma invenção (HOBSBAWN, 1984, p. 16), e a figura do major Quaresma leva esse entendimento às últimas consequências, como se o escritor, ao escolher a personagem, não conseguisse vislumbrar outro destino ao projeto do que a loucura iminente. As nações modernas são, na verdade, antigas – “um paradoxo curioso”, nos lembra Hobsbawn (1984, p. 22). A modernidade de Lima Barreto, no *Triste Fim*, está na invenção de uma tradição e de uma oralidade que não sejam meras repetições do que se construiu no passado histórico, dentro do modelo da exploração colonial, mas que, na circularidade com as letras “civilizatórias”, consigam romper com o arrivismo, a cultura de fachada e a exclusão. É a síntese da luta silenciosa do escritor mulato e também a do paraibano Augusto dos Anjos.

“O essencial é achar-se as palavras que o violão pede e deseja”, disse uma vez Ricardo Coração dos Outros a “Seu” Bilac. No folhetim de Lima Barreto, o poeta procura o músico com a letra de uma modinha e este recusa atribuir-lhe melodia pelo simples fato de que não se trata mais de “escrever uns versos certos que digam coisas bonitas” e depois forjar-lhes notas musicais (2008, p. 22). Carece agora entender o diálogo semântico, linguístico e estético da circularidade entre a letra, a voz e o gesto.

Apenas quatro anos depois da morte de Bilac, ainda na Primeira República, um intelectual carioca percebeu que seria possível amplificar esse diálogo e chegar definitivamente às massas. Sete de setembro de 1922. Policarpo Quaresma, o visionário misantropo, ronda o centro do Rio, num parque de exposições montado para se comemorar o centenário de uma forjada Independência, quando ouve o som de um tambor eletrônico. Na nova trama midiática, a personagem de Lima Barreto muda de nome e sobrenome: Edgar Roquette Pinto.

Tabela 1 - BIBLIOTECA DE POLICARPO QUARESMA

GÊNERO	AUTORES E OBRAS (quando e conforme mencionados)
FICÇÃO	Bento Teixeira (<i>Prosopopéia</i>); Gregório de Matos; Basílio da Gama; Santa Rita Durão; José de Alencar (todo); Macedo; Gonçalves Dias (todo); Porto Alegre.
HISTÓRIA DO BRASIL, ANTRPOLOGIA e ETNOGRAFIA	“Os cronistas”; Gabriel Soares; Gandavo; Rocha Pita (<i>História da América Portuguesa</i>); Frei Vicente do Salvador; Armitage; Aires do Casal; Pereira da Silva; Handelmann (<i>Geschichte von Brasilien</i>); Melo Moraes; Capistrano de Abreu; Southey; Varnhagen; von den Stein.
VIAGENS E EXPLORAÇÕES	Hans Staden; Jean de Léry; Saint-Hilaire; Martius; Príncipe de Neuwied; John Mawe; von Eschwege; Agassiz; Couto de Magalhães; Darwin; Freycinet; Cook; Bougainville; Pigafetta; Beckford.
EPISTOLÁRIO	Cartas de Nóbrega.
ARTE BÉLICA e MATEMÁTICA (leituras no quartel)	Compêndios de artilharia, balística, mecânica, aritmética, álgebra, cálculo, geometria, geometria analítica e trigonometria.
CIÊNCIAS NATURAIS (leituras no sítio)	Compêndios de botânica, zoologia, mineralogia e geologia.
OBRAS DE REFERÊNCIA	Montoya (<i>Arte y diccionario de la lengua guaraní ó más bien tupi</i>).
PERIÓDICOS	Revistas do Instituto Histórico; “anais da biblioteca” (Biblioteca Nacional?); boletins da Associação de Agricultura Nacional; jornais diários e semanários do Rio de Janeiro; “O Município” (semanário de Curuzu).
OUTROS	Livros e publicações sobre <i>folklore</i> .

Fonte: BARRETO, 2008, passim.

Tabela 2 – AS DIVERSAS INTÂNCIAS DE LEITURA

PERSONAGENS	MATERIALIDADES DOS TEXTOS	AMBIENTES DE LEITURA	PRÁTICAS DE LEITURA	FORMAS SIMBÓLICAS DA LEITURA
POLICARPO QUARESMA	Livros, jornais e revistas	Biblioteca (em casa); varanda (no sítio); quartel militar	Sentado na cadeira de balanço, nas propriedades particulares; leitura concentrada	Alheamento, estudo, análise, para aplicação prática: letramento positivista
OLGA	Romances franceses do séc. XIX, jornais e revistas ilustradas	Gabinete particular e na sala de estar, em casa	Leitura acompanhada de escrita, na companhia do pai	Natureza curiosa e prazer nas descobertas do espírito
COLEONI	Jornais diários: leitor de <i>O País</i> .	Sala de estar vasta, clara e com bela vista; leitura no bonde	Encostado numa cadeira de viagem; leitura em movimento no transporte; leitura silenciosa e compartilhada; leitura comparativa	Estar informado, atualizado com os acontecimentos
ARMANDO BORGES	Livros técnicos e científicos; ficção em lombadas com títulos trocados; “clássicos” da oratória e retórica	Sala da frente do alto porão da casa	Mais comprava livros do que lia; pseudoleitura, noturna e enclausurada	Letramento cosmético, de aparência, de titulação e arrivista
GENELÍCIO	Livros, jornais e escritos burocráticos	Divididos entre a casa e a repartição pública	Leitura extensiva – retirava dos textos o necessário para causar efeito	Letramento burocrático, de efeito, auditivo e fisiologista
TIA MARIA RITA, a “preta velha”	Recortes de jornais, cromos de folhinhas, mosaico de imagens	Sala da casa	Posturas variadas, leitura entrecortada	Imagética, ilustrativa
OLAVO BILAC	Pluralidade de impressos; destaque para os livros e a produção literária	Espaços abertos e fechados: ruas, praças, gabinetes de leitura	Leitura em meio à flânerie; leitura intensiva acompanhada de observação da realidade circundante	“Flânerie literária”: observação do mundo dos textos e da realidade empírica para, a partir daí, construir abstrações
AUGUSTO DOS ANJOS	Pluralidade de escritos	Espaços fechados	Leitura intensiva e silenciosa	Alheamento do mundo; especulações filosóficas e metafísicas
ESTHER DOS ANJOS	Livros e jornais	Ambiente doméstico	Leitura em meio aos afazeres domésticos ou nos intervalos de silêncio do lar	Leitura para preencher o tempo e propiciar entendimento do mundo

Fonte: BARRETO, 2008, passim; MIRANDA, 1995, passim.

CAPÍTULO IV

‘A Estrela Sobe’ na ‘cidade irradiante’: mídia e literatura no Rio de Janeiro da Grande Era Vargas

O Graf Zeppelin LZ 127, construído para levar, nunca deixou, entretanto, de frequentar certas águas. Desta vez, foram sete dias de viagem. Desde que partiu da pequena Friedrichshafen, no lago de Constança, cruzou a imensidão do Atlântico em pouco mais de 100 km/h, fez sua primeira escala na América do Sul, numa cidade conhecida por seus inúmeros rios, ilhas e uma costa cheia de corais e, agora, finalmente, o monstro gigante começa a sobrevoar a Baía de Guanabara. Por todo lado, a natureza exuberante dá sinais da ocupação humana, e uma combinação de verde, azul e cinza parece se destacar no espectro de cores. Edifícios de mais de dez andares, salpicados de construções menos elevadas, já ocupam uma imensa orla; uma avalanche de automóveis que mais parecem formigas apressadas, vistos lá do alto, concorre na ocupação das vias com bondes elétricos, ônibus movidos a diesel e pedestres. *Ferryboats* cruzam a baía de um canto a outro. Ao lado do dirigível flutuante, no alto de um dos morros que cercam a cidade e sobre um pedestal de aproximadamente 30 pés, uma estrutura de andaimes quatro vezes maior faz pensar que, dali a alguns meses, vai surgir um monumento “de braços abertos sobre a Guanabara”. O rádio avisa que falta pouco para pousar no Campo dos Afonsos, mas já é possível perceber a cartografia do lugar: uma cidade de colinas e vales, espremida entre o mar e a montanha, com uma grande lagoa próxima ao litoral e outros rios que correm do norte para o sul, em movimento contrário ao dos trens levando multidões às áreas afastadas da reentrância marítima que, ao antropólogo, “pareceu-lhe uma boca banguela”⁶⁵. Talvez lá de cima, alguns tripulantes e passageiros do *Deustches Luftschift Zeppelin #127* tenham conseguido desvendar a lógica da bela e intrigante paisagem que lhes descortinava com o movimento da máquina de voar. Do morro à várzea e de volta ao morro, a cidade se estende, na vocação histórica que sempre teve de dilatar seus limites.

⁶⁵ Trecho da música *O Estrangeiro*, de Caetano Veloso. O compositor, na letra da canção, diz ser este o motivo pelo qual Claude Lévy-Strauss “detestou a Baía de Guanabara”. In: CAETANO VELOSO. Coleção Millennium, Faixa 19, Gapa/Warner Chappel, 1989. CD. Nos anos 1930, o etnólogo já se encontrava no Brasil para seus trabalhos de campo junto aos indígenas, onde também atuou como professor da Universidade de São Paulo.



Figura 16: A máquina de voar avista a cidade dos sons (1930)

“A expansão não para”, diz o cronista da década que pôs fim à velha República. A picareta que destruiu muitos dos velhos prédios coloniais e abriu avenidas continua o longo processo de fazer despontar aterros e esplanadas, como se o progresso estivesse cá embaixo, na irremediável “conquista das áreas planas”. Um morro que antes era chamado de Descanso e não pôde mais ser visto pelos viajantes do dirigível torna-se, na pena do escritor que reconstrói a memória geográfica do lugar onde nasceu, a alegoria de um povoamento em constante expansão. O Castelo não sossega, mesmo depois de aniquilado: “tem fome de espaço e pressa de ocupar a várzea”. Mas antes que “o crescimento da cidade [exigisse] o arrasamento do próprio morro”, suas ladeiras tentaram estabelecer vez por outra uma “linha de comunicação” com a planície. Desta maneira, a história do Rio de Janeiro se confunde com a do monte sobre o qual Mem de Sá estrategicamente fincou a cidade, para “enfrentar com vantagem o assédio inimigo” de franceses e seus comparsas tamoios – uma história de expansão e comunicação (REBELO, 2002, p. 25-27).

O ano revolucionário que trouxe o grande dirigível junto com o pequeno, porém intrépido, dirigente político vai se desdobrando, também, numa década em que a cidade amplia suas múltiplas fronteiras. Ao longe, ouve-se o forte som das hélices de um hidroavião Dornier Do-X que vem pousar calmamente sobre as águas da baía, instituindo uma linha de

transporte ainda mais rápida com o restante do país-continente. Copacabana não é mais uma “vastidão arenosa e reino de pescadores” (REBELO, 2002, p. 55): quase não se avistam mais os antigos casarões da orla, que começam a se apertar entre os altos edifícios de apartamentos. Na praia, o burburinho das conversas tem que concorrer com as buzinas dos inúmeros carros que percorrem a avenida litorânea. A vista é tão linda que um lambe-lambe aproveitou para instalar, na areia, o equipamento capaz de registrar os corpos dos banhistas em seus maiôs elegantes. Por todo lado, sente-se a presença da técnica. No fim da praia do Leblon, a multidão apertada na areia quase não consegue acompanhar com os olhos a corrida de automóveis que sobem desembestados pela Avenida Niemeyer; o ronco que os motores deixam para trás é o que possibilita ter uma ideia do que pode estar acontecendo no Circuito da Gávea. Os mais espertos que se aventuraram na escalada do morro têm uma visão privilegiada da corrida; para eles, o som dos carros é praticamente simultâneo ao movimento dos veículos.

No ano em que a política dos positivistas do Sul se estira até se transmutar num Estado Novo, a voz dos cantores que enchia o Teatro Lírico e vazava pela Rua da Carioca agora dá lugar ao grunhido de outros motores, no estacionamento que ocupa o terreno deixado pela casa de espetáculos. No meio do pátio, o grito do manobrista ajuda os choferes a encaixar seus veículos na área retangular demarcada por traços de uma tinta branca. Mais adiante, na direção norte, três apitos de uma fábrica de tecidos chegam a ferir os ouvidos de um poeta inconformado com a indiferença da amada, que atende ao som disciplinador da indústria, mas finge não reconhecer a buzina do carro. Não muito distante dali, há exatos cinco anos, um mulato cumpria a promessa de arrastar a protegida até a escadaria da Penha, “carregando o violão junto à santa milagrosa, [pra] cantar [seu] samba prosa numa primeira audição”⁶⁶. Da chaminé de Vila Isabel, o apito da fábrica percorre algumas léguas para além do terreiro do sambista e se junta a outro, que desta vez sai de um tubo parecido, em Bangu, congregando os operários para mais um turno de trabalho na sinfonia dos teares.

Vira-se a década, o país se industrializa, entra e sai da Guerra, e a cidade continua a mover-se por todos os lados. Anda no ritmo do desenvolvimento, que expande tanto a geografia do espaço quanto a cartografia do som. O ruído que vinha dos motores dos

⁶⁶ Trecho do samba *De Qualquer Maneira*, de Ary Barroso e Noel Rosa.

dirigíveis e aviões que sobrevoavam a baía e seus morros impedia os tripulantes de perceber, lá do alto, a diversidade melódica que, nos quatro sentidos cardeais, tomava conta da metrópole. No ritmo das cantigas entoadas nos carros abertos dos desfiles carnavalescos, o som desfila pelas ruas da cidade. A mesma Lapa onde Portinari “[lançara] do modesto apartamento na Rua Teotônio Regadas o seu grito clássico que sacudiu o Brasil” e “Vila Lobos preludiava, estudava e chorava ao violão”, ouvem-se, por entre os cabarés e bares de uma vida boêmia, literária e musical, os “gritos e risos de mulheres e malandros [informando] que Madame Satã, em sua fúria tradicional, dava outra corrida na Polícia, pondo a zona em polvorosa”. A linha do trem que sai da Central do Brasil é o divisor de águas entre o barulho que vem da construção do maior estádio de futebol do mundo, de um lado, e, de outro, o assóvio de “colunas de trabalhadores [que] descem escarpas e ladeiras [daquele] mundo de zinco que é a Mangueira”, despertados que foram pelo apito da locomotiva e as sirenas das fábricas, “muitos ainda no embalo das notas de um samba novo”. Mas os sons que embalam a cidade não se restringem à técnica que o homem inventa. Em Santa Tereza, o cronista consegue ouvir até o silêncio, “no alto da colina, longe do barulho e da poluição que reinam [lá] embaixo”. Mas, de vez em quando, o tilintar das rodas dos bondes nos trilhos se juntam “aos caburés [que] gargalham noite feita”, como no Cosme Velho, onde “os micos [inserir] no bucolismo encantado das manhãs o alvoroço dos guinchos e estripulias [e os insetos enchem] a noite com desconcertante música de amor e predação” (REBELO, 2002, p. 36-37; 39; 44-45; 52-53). A cidade que fala, canta, gesticula e é toda ouvidos volta à cena, desta vez auxiliada pela tecnologia e por um meio de comunicação que expande e dilata os regimes orais já presentes desde os tempos em que Mem de Sá se apossou do Morro do Castelo, Dona Maria viu chegar o Rei e o Major Quaresma estudava o maldito violão.

4.1. Crônicas de uma cidade estendida: Leniza, quem diria, acabou no Catete

Mais de um século se passou desde o desembarque da realeza nos trópicos e a cidade continua ruidosa e efervescente. O olhar, levado pela barca da Cantareira ao outro lado da baía, avista o Pão de Açúcar, a Pedra da Gávea, o Redentor, o Sumaré, para, depois de cair sobre uma massa de cimento mais ou menos compacta, num sobrevoo rasante, ultrapassar os

edifícios em torno da Avenida que ainda é central, e pousar sobre o bairro da Saúde, de onde vem um burburinho de vozes e música a invadir a ladeira onde mora uma aspirante a estrela. A notícia já correra de boca em boca: Leniza Máier é a nova cantora do rádio. Habitante de um dos bairros pobres do Rio de Janeiro dos anos 1930, a heroína do escritor Marques Rebelo pertence à gente comum e frequenta lugares e pessoas comuns. São os ambientes da fábrica, os cinemas, os bailes, os clubes. Conversa com amigas e vizinhos numa linguagem dita “solta”, de “assuntos crus”. Ouvinte das ondas hertzianas, boa contadora de histórias e dotada de uma “linda” voz, Leniza também possui desembaraço suficiente para perseguir o sonho de cantar no rádio, mudar de vida, ser livre e abandonar a Saúde. Sua vida é uma narrativa de paixões. Quando desfila pelas ruas da capital, a própria cidade ganha corpo. Ouve-se o grito do jornaleiro misturado a um samba direto do aparelho “fanhoso” de um estabelecimento comercial, pode-se admirar os cartazes dos cinemas e passar em frente a um sorvete-dançante onde a orquestra dá os primeiros tons de um *fox* meloso, interrompidos ora pela buzina dos automóveis, ora pelo trote da multidão que enche as ruas. Este é o cenário para se conhecer a saga de uma jovem deslumbrada com a cidade e seu tempo, que tenta de tudo para conseguir uma posição numa emissora de rádio. Sua história é também o desdobramento de múltiplas narrativas: nela se conhecem as práticas e representações⁶⁷ em torno dos meios de comunicação, principalmente daquele que inaugura a era das massas no Brasil, passeia-se pela capital de um país na senda infundável do desenvolvimento, interage-se com o povo comum e suas expectativas, vive-se o cotidiano de quem produz informação e entretenimento para os ouvidos e, acima de tudo, percebe-se o momento em que a voz, a música, o gesto e a imagem midiáticos parecem sobrepujar a letra impressa, no contexto dos *media*, aqui nos trópicos. São exatamente esses pontos nodais que este capítulo explorará, a partir da leitura pelas fimbrias das narrativas de duas obras literárias.

O enredo que tem como protagonista a jovem pobre que um dia quis ser Carmem Miranda é obra de um observador atento do que foi o rádio na época e de como se firmou o imaginário oral potencializado pela técnica num Rio de Janeiro de gentes e paisagens estonteantes, onde a ordem do momento é viver intensamente a cidade e com todos os sentidos humanos colocados à prova. A partir de marcas e vestígios deixados no romance *A Estrela Sobe*, publicado em 1939, procura-se, neste capítulo, reconstruir um pedaço desse

⁶⁷ Sobre práticas e representações cf. CHARTIER (1990).

universo e entender como a tecnologia, suas materialidades e seus usos perpassam as práticas cotidianas e transformam a maneira de ser e estar no mundo dos sujeitos históricos. À arrivista do mundo do espetáculo radiofônico, vêm juntar-se outras personagens: Dona Manuela, a mãe da aspirante ao estrelato, um misto de cozinheira e lavadeira egressa do interior que, para sustentar a filha depois da morte do marido, resolve transformar a casa em pensão para rapazes; Seu Alberto, inquilino de D. Manuela, porteiro de uma companhia de seguros que toca violão nas horas vagas, torna-se uma espécie de produtor de Leniza e é dele que a moça recebe o incentivo para chegar até o posto de cantora de rádio. A lista de namorados da protagonista inclui Astério, com quem leva adiante um romance tórrido, semelhante a um dramalhão rodriguiano; o Dr. Oliveira, um médico cliente do laboratório onde a jovem trabalha, que a corteja e lhe faz propostas de melhoria de vida, em troca de alguns favores; Mário Alves, igualmente interessado nessas “prestações de serviço”, é o vendedor de aparelhos de rádio que se transforma em pistolão de Leniza, na conquista de um lugar numa emissora; e, ainda, Dulce Veiga, aparentemente uma cantora de rádio qualquer, que se apaixona pela nova concorrente, acaba por transcender o romance de Marques Rebelo e reaparece bem mais tarde na imaginação de Caio Fernando Abreu. Por fim, uma constelação de estrelas de menor grandeza que vão desde operárias de fábrica até produtores e diretores do *broadcasting* nacional.

Mas a grande personagem da obra representativa do cotidiano carioca da primeira era Vargas é, na verdade, outra. *A Estrela Sobe* é um romance em que o rádio assume o papel de protagonista, do início até as últimas linhas. Mais um exemplo da ligação estreita entre literatura e técnica, apontada por Flora Süssekind, para quem os produtos culturais, como a literatura, se apropriam de procedimentos característicos dos meios, além de representá-los. Se esses *media* participam da transformação da literatura, das “formas de percepção e da sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras”, além de contribuir para um novo “modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e [a] subjetividade”, é com a popularização e a intrínseca mercantilização do rádio nos anos 1930 que se estabelece um corte significativo na relação do público com os meios, ou seja, assiste-se a “uma mudança radical [nessas] formas de percepção” (SÜSSEKIND, 2006, p. 15-16; 134). Isto se opera, sobretudo, na maneira como os regimes orais são ativados e potencializados com a expansão do meio que, por sua vez, estende a paisagem sonora da cidade. O que havia acontecido, de fins dos anos 1880 até a década de 1920, quando a literatura estabeleceu um diálogo com a

fotografia, o cinematógrafo, a máquina de escrever e o gramofone, vê-se desdobrado até a grande era Vargas⁶⁸ com o rádio, igualmente capaz de ultrapassar sua funcionalidade técnica e produzir narrativa, imaginação, memória e representação. E a vida de Leniza, que se mistura à crônica de uma cidade em ebulição, é também a narrativa da presença da tecnologia sem fios na trama cotidiana das ações de indivíduos e grupos, inseridos num universo de sons.

Se o estrelato tão sonhado pela personagem de Rebelo acabou condenado à frustração, o mesmo não acontece com a outra “estrela [que] sobe” nos primeiros tempos do Estado getulista, chega ao auge nos anos 1940 e, na década seguinte, já se torna não apenas desejada, como também imprescindível. O rádio que modulou a vida de Leniza, agora, no “aflitivo agosto de 1954” (FONSECA, 2005, p. 297) impregna os pensamentos, move o corpo e agita as emoções de Salete Rodrigues, uma mulher dividida entre dois amantes e o mundo das palavras, imagens e melodias, que as ondas eletromagnéticas junto com as páginas dos jornais e revistas ilustradas se encarregam de manter vivo a todo o momento, até o ponto de interferir nos rumos da História. A nova personagem, a exemplo de Leniza e da própria capital da República, desce do morro e se expande na planície. Ali, transita numa cidade que, como ela, está dividida: de um lado, uma crise política delicada, complexa e caótica de um tempo de traições, negociações e disputas pelo poder; de outro, a capital do país já completamente dominada pela técnica e a comunicação midiaticizada que, além de dialogar constantemente com o campo político sob o nome generalizado de *imprensa*, quando não se confunde com ele numa roda-viva de escândalos, acusações e influências recíprocas, ainda dá sustentação a uma vida social mergulhada no glamour e nas festas cotidianas, embalada pelo som que estende a

⁶⁸ Para efeito de análise, neste capítulo, chamamos de “grande era Vargas” o período que se estende desde a Revolução de 30 aos dias agonizantes de agosto de 1954, o que não significa a suspensão do *intermezzo* da experiência democrática, mas a constatação de que “Getúlio foi um dos grandes vencedores das eleições de 1945 e isso não apenas pelo seu papel na vitória de Dutra”. A permanência legal do “sistema corporativista do Estado Novo”, o fracasso da política liberal do sucessor de Vargas, a forte presença do ex-presidente e a eficiente base de apoio que possuía no cenário político nacional, mesmo afastado do Catete (FAUSTO, 2002, p. 220-224), leva-nos a considerar os anos que vão de 1930 a 1954 como uma grande época getulista. Do ponto de vista da comunicação, o período torna-se ainda mais representativo, uma vez que esses anos assistiram à ascensão e à afirmação do rádio como o primeiro meio de comunicação realmente *de massa* no Brasil, quando se torna a manifestação mais contundente da indústria cultural, e que, na segunda metade dos anos 1950, vê sua superioridade de mídia do espetáculo sujeita à concorrência com a televisão de Chateaubriand. Há, pois, um entrecruzamento de campos – o político e o midiático – que, menos arbitrário do que histórica e culturalmente relevante, chega até mesmo a constituir-se numa demarcação temporal coincidente.

geografia urbana. O romance histórico *Agosto*, de Rubem Fonseca, encerra, neste trabalho acadêmico, a crônica da cidade e seus *media*, ao completar o ciclo da época de ouro do rádio. No enredo sobre os últimos dias do Brasil de Getúlio, as folhas impressas que percorrem a capital ao lado do rádio, do cinema, da música gravada e das performances ao vivo mais do que nunca comprovam a circularidade dos diferentes modos de comunicar, criar representações de mundo e dotar a vida de sentido.

O domínio de Salete é uma cidade invadida pela palavra falada, escrita e impressa, que pulsa nos animados chás dançantes do *Vogue* e do clube *Monte Líbano*, estes últimos muitas vezes animados com a orquestra de acordeões do popular e prestigiado maestro Mário Mascarenhas. Durante o dia, os almoços na *Colombo* ou no *Jockey* têm como pano de fundo a mesma distração, embora com um conjunto mais modesto de instrumentistas. Tais sociabilidades, frequentemente escoltadas pela música, o canto e dança, estendem-se até as horas mais avançadas, quando se tem a opção de assistir a uma ópera ou um balé no *Municipal*, frequentar o jantar dançante do *Country Club*, e ainda esticar até a *Night and Day* ou a *Dancing Avenida*, boates que servem tanto a encontros amorosos quanto a negociatas políticas obscuras e igualmente audaciosas. Na área central, em cujas ruas e avenidas Leniza antes caminhava olhando as vitrines e Salete segue o exemplo da personagem que a precedeu, um mesmo edifício, que ostenta o nome da cidade natal do presidente, abriga a sede do partido do chefe de Estado, duas emissoras de rádio, uma gravadora de discos antológica e um prostíbulo de luxo onde os frequentadores assíduos, provenientes do vizinho palácio Monroe, lhe emprestam uma alcunha diminutiva: o Senadinho (FONSECA, 2005, p. 38-39; 44; 49; 50; 63; 134; 228; 230; 275; 297). O adjetivo *dançante*, encontrado amiúde no romance de Rubem Fonseca para qualificar grande parte das atividades de lazer mais prestigiadas do Rio de Janeiro dos anos 1950, é emblemático na caracterização de uma cidade em que o som ampliado retoma o sentido de algumas práticas sociais do tempo do rei, das reuniões nas esteiras acompanhadas pela batida da viola. Este som agora tecnologizado acaba por produzir outras formas de compadrio – conchaves amistosos, políticos e amorosos –, além de carregar a missão de reduzir as distâncias geográficas da capital moderna cada vez mais alargada, e devolver-lhe a sensação de ainda ser uma aldeia.

Em uma das jurisdições da cidade estirada morro abaixo, mais precisamente numa delegacia da zona sul, trabalha o comissário de polícia Alberto Mattos, um dos amantes de

Saleta. Formado em Direito e estudando para um concurso de juiz, Mattos é um tipo de intelectual orgânico e visionário, que considera o ofício na polícia uma espécie de sacerdócio, submetido à força e ao poder da palavra escrita da lei, a única fonte de regra e prática a ser reputada pelos agentes da ordem pública. Dado à abstração, amante das artes e da literatura, aficionado em ópera, ele tira muitas das conclusões sobre a vida e o trabalho em meio a reflexões oriundas de leituras filosóficas mescladas aos enredos das histórias cantadas por sopranos e tenores que saem da vitrola. Ao seu lado trabalham o investigador Rosalvo, também de formação universitária, corrompido pelo dinheiro do jogo do bicho que infiltra os lugares de decisão política e judicial da cidade, e o comissário Pádua, com quem Mattos reveza os plantões da delegacia e empreende discussões éticas ponderadas às vezes pelas palavras de um filósofo grego ou de um doutor da Igreja (FONSECA, 2005, p. 65).

Para além da delegacia de polícia, embora algumas vezes atravessadas pelo trabalho de investigação desses agentes, circulam pela cidade e pelo romance personagens de alto e baixo calibre. No Catete, além das figuras do presidente, seus familiares, ministros e demais colaboradores, Gregório Fortunato é a encarnação tardia do major Vidigal, o chefe da guarda de Dom João revivido na era getulista, uma personagem que, na condição de mediador entre o palácio, as outras instâncias de poder e as ruas, impõe e faz valer o pavor. Duas outras figuras atuam como uma espécie de extensão do braço armado do negro forte e valente: o capanga Climério e seu subordinado Alcino, o lado mais fraco de uma “corda” que conseguiu dilacerar, inclusive, o corpo e a vida do mais notável dos chefes, na manhã de 24 de agosto de 1954.

Por toda a metrópole, e para além das fronteiras em direção ao subúrbio e ao restante da Nação, ecoa a voz e trafega pela impressão o discurso incisivo do *Corvo*, a figura que melhor traduz o entroncamento dos campos político e jornalístico – para não dizer *midiático* – da história da República getulista: Carlos Lacerda, o mestre da oratória que se espraia pela tecnologização da palavra. Embutidas no caldeirão de críticas e ataques que saem da tribuna do homem da imprensa, estão personagens como o senador Vitor Freitas, imiscuído no tráfico de influências políticas, os empresários Paulo Aguiar e Pedro Lomagno; o primeiro, assassinado por motivos passionais e financeiros, e o segundo, filho do “rei do café”, é marido de Alice - a antiga paixão do comissário Mattos - e amante de Luciana, a esposa da vítima que, em seguida ao crime, assume o comando da firma de importação Cemtex, uma empresa

beneficiada por favores do Catete. Na ciranda político-financeira, ainda se insere um alto funcionário do Senado, Luís Magalhães, o carro-forte de Salete, que lhe proporciona, entre tantos luxos, um apartamento na Avenida Atlântica, tecidos finos extraídos das vitrines da Rio Branco e muitas idas às salas dos cinemas e chás dançantes, enfim, tudo ao que ela pretende renunciar pelo amor do comissário Mattos.

Nos primeiros anos da década de 1950, o Rio de Janeiro ainda concentra os principais órgãos de imprensa e poder do país. Ali se continua o processo não apenas de edificação de novos prédios, vias públicas, monumentos e espaços de entretenimento, como também de construção do sentido hegemônico de pátria e nação. “Que, na hora do desmoronamento, Getúlio tenha a elegância dos vencidos, olhe o Brasil de frente, faça continência e tombe” (FONSECA, 2005, p. 2008), aconselha-lhe o diplomata e escritor João Neves de Fontoura. As palavras do contrerrâneo do presidente traduzem um sentimento comum na intriga do romance histórico, presente no imaginário político, social e cultural do país, que se firma na ideia de que, com o apoio da imprensa e dos outros poderes legalmente constituídos, há de se extirpar a crise, a corrupção e o fisiologismo que não condizem com a grandeza da pátria-continente. Os indícios de que a grande nave está prestes a naufragar são fornecidos pela “opinião pública”, uma expressão ubíqua na narrativa literária de Fonseca que sugere, muitas vezes, mais a conformação de uma entidade abstrata a ser manipulada pelos homens da palavra, da imagem jornalística e do discurso político-partidário do que uma constelação de atores historicamente reconhecidos como sujeitos, que participam da construção material e social da realidade, inclusive midiaticamente equipados para tal tarefa. Por toda a intriga literária, caminha a ideia de que as instituições da República, sob o gerenciamento de uma elite ilustrada e devidamente credenciada pelas massas urbanas e o restante do país arcaico e moderno, podem manter a ordem e o progresso ao gestar as trocas informacionais, além de garantir o desenvolvimento das plenas capacidades da nação “do futuro”. No discurso de um legislador udenista, o crime da rua Tonelero, no glamoroso bairro da capital federal, torna-se o primeiro episódio de uma intriga literária e o “último ato de uma tragédia política iniciada em 1930”, na cidade transformada em cenário de um teatro que se faz na voz, na letra e na imagem:

Os homens honestos, os cidadãos impecáveis, como o intemerato Carlos Lacerda, símbolo do que o Brasil podia oferecer de melhor em resistência moral, eram ameaçados pelos assassinos acobertados pelos donos do poder.

Pouco importava que os responsáveis diretos e indiretos que haviam movido os braços das marionetes assassinas fossem pessoas ligadas mais ou menos intimamente ao presidente da República; já se sabia definitivamente que o clima moral que tornara possível um atentado como aquele que afrontara a opinião pública fora criado pelo presidente da República (FONSECA, 2005, p. 250).

Leniza e Salete são dois polos ficcionalizados, personagens ao mesmo tempo “particulares” e “genéricas” de um epicentro em que se juntam “esferas heterogêneas” de uma complexa unidade histórica, e também social, política e culturalmente constituída por regimes orais e escritos que, por sua vez, (en-)formam os meios de comunicação. Estes atores que sempre atravessaram as “atividades objetivas” dos “indivíduos humanos” (HELLER, 1970, p. 2; 10; 20) vão agora demarcar também o início de uma relação com os sujeitos históricos, em que o som, midiático e expandido pelos espaços privados e coletivos da cidade e do país, passa a fixar padrões de comportamento, do saber e do conhecimento oralmente preponderantes, no diálogo permanente com a palavra impressa e a imagem igualmente tecnologizadas. As duas personagens que aqui funcionam como eixo unificador de uma Grande Era atestam, ainda, o quanto as práticas culturais, ao coincidirem com um determinado momento político, o constituem e são constituídas por ele.

4.2. “A voz carioca que o Brasil adora”: o Rio é o gramofone da Nação

A frase entre aspas, reproduzida acima, corresponde ao cognome imaginado pela heroína de *A Estrela Sobe* ao vislumbrar o sucesso, numa época de epítetos. Quando Carmem Miranda se torna o modelo de intérprete e Seu Alberto, o “produtor” caseiro de Leniza, afirma “não haver outra” (REBELO, 1983, p. 29; 210), reproduzem-se no cenário hertziano brasileiro os “reis da voz” e as “rainhas do rádio”. Ao lado da *Pequena Notável*, do *Cantor das Multidões* e da *Mais Alta Patente do Rádio*, expressões antológicas dos anos 1930 (FERRARETTO, 2001, p. 105), o romancista cria suas personalidades e as apelida de modo não menos sugestivo. É assim que Nelita Dias, “pela extraordinária magreza”, é chamada de *Agulha Bacalha Palito*, cantora lançada como novidade pela Rádio Central, a “emissora que se batizara ela própria de ‘microfone dos astros’”. Araci Cortes, mais uma personagem que transita entre a obra de ficção e a realidade, é considerada por Seu Alberto como “*material da Monarquia*”, apesar de Dona Manuela, mãe de Leniza, julgá-la “mais mimosa” na comparação com Carmem Miranda (REBELO, 1983, p. 187, grifo nosso). Nos predicados

que se criam para os astros do rádio, é interessante perceber de que maneira, nas palavras do músico incentivador da jovem, o cantor é uma *materialidade* que produz representação; ou até mesmo o contrário, conforme se observa quando Leniza produz uma representação de si mesma no auge da carreira, como se, deste modo, pudesse materializar a intérprete de sucesso. Mas, além da referência à protagonista, Marques Rebelo deixa ler uma segunda representação, no epíteto inventado para a personagem – a da cidade do Rio de Janeiro associada às materialidades da voz e do rádio, transformada em centro irradiador e amplificador do som para todo o país.

A imagem resiste até os anos 1950, quando, além de “um milhão de melodias” e das radionovelas, as “frases candentes” do Corvo decolam da capital da República para sobrevoar os demais Estados unidos do Brasil, em tempo real, na escuta da caixa ressonante. Se o lacerdismo era uma “doença contagiosa”, na opinião do chefe da guarda de Getúlio, muito se deveu ao jornalista que “se mostrava insuperável na criação de slogans incendiários”, como o “mar de lama”, expressão tão comum que foi incorporada nas conversas e nos debates que se seguiam à escuta sonora ou à leitura dos jornais. O “mestre da intriga”, na opinião de um senador, de “terrível eloquência” e de uma “capacidade de usar as palavras, como nenhum outro político na história do Brasil, para persuadir, enganar, emocionar, mobilizar as pessoas”, que transitava do jornal ao rádio, certamente sabia que a instantaneidade de uma frase pronta era o que realmente produzia o efeito desejado na audiência. Desta vez, a auditividade da persuasão e do convencimento, no sentido emprestado por Luiz Costa Lima (1981) que vem desde os tempos de Gregório de Matos e Padre Vieira, passa a ganhar contornos ainda mais oralizados, ao encontrar todo um arsenal midiático a seu favor para firmar-se na memória da sociedade brasileira. Ela conta, inclusive, com a ajuda de uma mídia eletrônica que potencializa os efeitos de uma arte que nasceu na fala, a retórica. O som tecnologizado do rádio e de outros suportes é o grande aliado nos comícios, nas passeatas, nas performances públicas do *Corvo*: “‘Peço a todos que voltem para casa’, Lacerda gritou, através de um alto-falante, ‘as desordens de rua apenas interessam aos *oligarcas assassinos* que estão no poder’” (FONSECA, 2005, p. 12; 149-151; 175, grifo nosso).

Assim, a expressão oral está carregada de uma quantidade de epítetos e outras bagagens formulares que a cultura altamente escrita rejeita como pesados e tediosamente redundantes em virtude de seu peso agregativo (...). Os clichês nas acusações políticas – inimigo do povo, capitalistas fomentadores de guerra -, que chocam os pertencentes a uma cultura

altamente escrita por serem imponderados, constituem fundamentos formulares residuais dos processos orais de pensamento (...) A insistência em falar da “Gloriosa Revolução de Outubro de 17” – essa fórmula epitética constitui uma estabilização obrigatória, como eram as fórmulas homéricas epitéticas “sábio Nestor” ou “esperto Ulisses”, ou como costumava ser “o glorioso Quatro de Julho” no resíduo oral comum até mesmo nos Estados Unidos do início do século XX” (ONG, 1998, p. 49-50).

Tal retórica da grandiloquência mostra a habilidade do jornalista e político em trabalhar com o legado oral, ao ter as palavras que pronuncia “autenticadas não pela virtude de sua confiabilidade histórica, mas pela autoridade do falante e a recepção dos ouvintes”. O que importa, nessa situação de oralidade, é muito menos a acuidade do que se diz do que a maneira como se ampliam as ideias para aplicá-las num dado contexto e torná-las memoráveis (KELBER, 1997, p. 71). O próprio sentido da grandiloquência já carrega funções de alto-falante: dá a palavra uma dimensão maior, não apenas pelo que significa, mas pelo som que produz. Quando, na forma epitética, o oligarca se une ao assassino, acaba também por amplificar esta última acepção.

O Rio de Janeiro dos anos 1930 é uma grande comunidade sonora, dividida em outros pequenos núcleos acústicos, mas com uma diferença em relação ao ambiente em que se davam as trocas informacionais do tempo em que o moleque Leonardo vagava pelas ruas em busca de aventuras, antes de se transformar num sargento de milícias. Nos primeiros anos do Brasil getulista, o que se tem na capital irradiadora de informação e entretenimento através dos aparelhos fabricados pelo homem é uma mistura de sons naturais e manufaturados que faz aumentar e intensificar a perspicácia na escuta por parte dos ouvintes, desenvolvida, em grande parte, no contato amíúde com a palavra, a música, os efeitos sonoros e os intervalos de silêncio igualmente fabricados e imaginados pela técnica. Há, nessa simbiose acústica, uma nítida demarcação dos diversos espaços do som, sejam eles profissionalizados, como os cassinos, os salões de dança, os clubes, bares e demais salas, ou quaisquer ambientes onde as vibrações sonoras são capazes de produzir sensações e representações, quando identificadas.

É assim que Leniza Máier, habitante de uma ladeira escura e mal pavimentada do bairro da Saúde, orienta-se pelo som, real ou imaginado, para chegar à pensão onde mora, no topo do morro. “Guie-se por mim. Sou formada neste precipício”, diz ela ao novo namorado na primeira vez que o leva para casa. A amplitude do apito do trem, o eco dos passos secos, os lampiões que silvam e até o céu que “os envolvia, entontecia-os, com uma música nova para

os seus sentidos” sinalizam os pontos do trajeto (REBELO, 1983, p. 46-47). Na sinfonia urbana, todo som é música, agradável ou não, e os indivíduos são “formados” para distinguir as variações de quantidade, qualidade, intensidade e volume, além de experimentarem uma forte produção de sensações e imagens advindas do contato com os diversos ambientes acústicos da cidade. Há uma espécie de *clariaudiência* (SHAFER, 2001, p. 17-18), acompanhada de um desejo ou abertura aos estímulos sonoros que tomam conta da urbe, construídos na duração histórica e já evidente desde os tempos de Dom João, de que o rádio se beneficia para invadir a sonosfera do Rio e tornar-se mais um de seus elementos indispensáveis. A percepção e, portanto, a possibilidade de recepção de um novo som é um trabalho de sobreposição de instantes acumulados no tempo, até que, com a introdução do meio elétrico, se chegue a uma abstração sonora. A pensão onde Leniza morava era um desses ambientes de apuração auditiva. De dentro de casa, a personagem consegue perceber as diferentes gradações do som da água, em dias de chuva: “E o barulho da água escorrendo da pedreira, diminui, cresce, diminui novamente” (REBELO, 1983, p. 51). Quando se apaixona por Astério, um dos hóspedes de sua mãe, é novamente a audição que lhe serve como guia para decifrar os gestos e movimentos do namorado:

O estrépito da água a cair, no chuveiro, sobre o corpo do rapaz, tinha para ela musicalidades excitantes. O andar duro dele, no quarto, se vestindo, fazia-a palpitar. Colava o ouvido à parede, ficava ouvindo, adivinhando um turbilhão de sensações estranhas, um mundo de prazeres desconhecidos (REBELO, 1983, p. 19).

O que existe, na verdade, é uma supra-atenção para com os ambientes e situações em que o som é o principal vetor da comunicação e da expressão. E, mais do que isso, uma possibilidade imaginativa despertada pelo som que é, em essência, imaginado como produzido por alguém ou por alguma coisa. Na Cascatinha, durante um passeio com outro namorado, a protagonista identifica o que é “figura” e o que é “fundo” no espaço física e acusticamente delimitado da Floresta da Tijuca. “O fragor da queda abafava um pouco as vozes” e “Leniza sente o coração leve, aberto, inocente” (REBELO, 1983, p. 66). A mesma sensação de suavidade provocada pelos sons fundamentais da natureza, “criados por sua geografia e clima”, se contrasta com o pavor provocado por outro tipo de som, “destacado e ouvido conscientemente”, em forma de “aviso acústico” (SHAFER, 2001, p. 67). “Treme, medroso, o coração de Leniza, quando os surdos apitos vêm do mar”, alcançam a ladeira da Saúde e adquirem um “significado arquetípico”, que é “sempre aquela visão de naufrágios

pavorosos! Sempre aquela mesma visão negra de desgraças e mortes”. São tão atordoantes os sinais emitidos pelas navegações, que se materializam em vozes “como angustiosos pedidos de socorro”, à semelhança do “grito tão aflito da buzina [do] carro [do poeta]”, que estende e amplifica sua faculdade humana, ao clamar pelo amor da operária. Nem mesmo diferentes aparelhos de rádio, quando ligados ao mesmo tempo na vizinhança e cujo som penetra a habitação da jovem, conseguem deixar de produzir humores e imagens desagradáveis. Leniza, deitada no quarto, reclama das “vozes de rádio [que] incomodam como moscas inoportunas” (REBELO, 1983, p. 67; 202; SHAFER, 2001, p. 26). O romance do cronista do Rio da década de 1930 parece ter sido urdido na trama infundável de impressões auditivas e seus efeitos, às quais o povo comum se adapta como diplomado na arte de ouvir, distinguir e representar os sons. A comparação, a seguir, é bem ilustrativa do alto grau de refinamento na percepção acústica dos indivíduos:

No burburinho elegante não perdia o riso de Dulce, tal como um amador interessado, que no fogo da orquestra distingue perfeitamente a voz do seu instrumento predileto. Chegava aos seus ouvidos com uma nitidez espantosa (REBELO, 1983, p. 187).

Quando McLuhan fala da integração dos sentidos fomentada pela eletricidade, acaba dialogando com o pensamento de Richard Hoggart, para quem a capacidade de distinguir claramente os sons tem seu correspondente na visão acurada que percebe a imagética do mundo, no que este autor chama de “julgamento intuitivo”, muito bem exemplificado na maneira como as gentes de ofício, mais oralizadas do que letradas, apreendem o universo com os sentidos:

Em algumas áreas, este poder de julgamento intuitivo está bem desenvolvido. Aqui, seja nos indivíduos ou nas relações, as pessoas da classe operária são ainda geralmente argutas e vão direto ao ponto, em seus comentários. Elas desenvolveram tal habilidade quase totalmente “no [trabalho de] de campo”, mais do que através da leitura: têm um olho acurado para as expressões faciais e um ouvido atento para as vozes, um olho e um ouvido que podem algumas vezes se tornar mais viçosos e verdadeiros do que aqueles de uma pessoa que filtra suas percepções através da leitura e da discussão. Preferem “pesar as pessoas” pelo olho e pelo ouvido: “Não gosto dela”, dizem, “ela tem uma voz falsa”; ou “ele tem olhos que te atravessam”, querendo significar olhos que reduzem alguém a uma coisa, que ignoram os valores de franqueza e camaradagem (HOGGART, 2006, p. 75).

Talvez, nessa acuidade dos sentidos resida a popularidade e a rápida aceitação do rádio, ao materializar um potencial de oralidade que já existe de forma exacerbada no tecido

social e que, por sua vez, o torna *oralizado por excelência*. Embora no “juízo intuitivo” de que fala Hoggart se perceba uma permanência de estruturas derivadas da oralidade primária (ONG, 1998, p. 19), ou seja, de seu momento anterior ao contato com a escrita - que pode fazer tal configuração da sociedade brasileira parecer “natural” -, nosso esforço se concentra em demonstrar, através da ficção, de que maneira o fenômeno se constitui na duração histórica, afinado com a realidade material que aqui se impôs e se construiu em lutas, consensos e negociações.

Fogo, calor e luz, como no som quente da orquestra que toca o corpo, são comumente associados não apenas ao ecossistema do Rio, mas também à paisagem sonora da cidade, na época do rádio de massa. Um mundo se desvendara para Leniza quando “perdeu o tom ingênuo que ainda podia ter e... modificou-se o timbre da sua voz”, conta o narrador-cronista. “Ficou mais quente. A própria inteligência se transformou. Tornou-se mais aguda, mais trepidante”. No calor do local de trabalho e do colóquio diário com as colegas operárias é que se arremata a formação para a vida e se prepara a voz para o futuro no rádio: “As mãos não paravam, as línguas não paravam. Nessas conversas intermináveis, de linguagem solta e assuntos crus, Leniza se completou... Ganhou um jogar de corpo que convida...” (REBELO, 1983, p. 17). Antes que a heroína se entregue totalmente ao universo do rádio, há uma caracterização da personagem, nas primeiras páginas do romance, forjada em ambientes e situações predominantemente oralizados, como se essa *formação* ou *instrução* – para utilizar os termos empregados pelo autor – tivessem tido um papel determinante na futura relação da personagem com o meio elétrico que irá sedimentar os regimes orais de processamento da informação. Desde a infância e a adolescência e, mais tarde, já integrada à fase adulta pelo aquecimento da voz, ela encontra uma cidade repleta de lugares de contato e convívio, miniaturas ou braços estendidos de um macroambiente onde o som é o distintivo que incita ao movimento dos corpos. Num romance neorrealista, em que “as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam” (BOSI, 2006, p. 392; 410), proliferam descrições e diálogos de estética também naturalista, com ênfase no corpo aberto aos estímulos externos que penetram através dos sentidos apurados e receptivos.

Rasgaram-se para Leniza muitos dos mistérios da vida. A promiscuidade com os hóspedes da comadre facilitara uma parte. Via-os constantemente nus, nos quartos de portas abertas, de propósito ou não, no chuveiro e latrina comuns; ouvia as suas conversas livres, seus ditos pesados, suas anedotas bocagianas. As meninas do colégio, as amigas da rua, completaram a

instrução... Às quintas-feiras, havia entradas grátis no cinema da Rua Larga, fornecidas pelo dono à meninada mais aplicada das escolas do bairro. Na escuridão propícia a concessões mais amplas, deixava-se levar a sensações mais positivas, sem que contudo sentisse o que outras diziam sentir... Leniza tinha quatorze anos, terminara o curso primário, cantara uma cançoneta entre aplausos na festa de encerramento das aulas, ganhara corpo de moça... (REBELO, 1983, p. 12).

A pensão, mais tarde administrada pela mãe, constituiu-se desde cedo como lugar de performance oral para a menina que cresce no mundo das sensações. O palco da escola transmuta-se na sala da casa e, mais tarde, no auditório da emissora de rádio. “As noites passou-as em casa, cantando até tarde, Seu Alberto, no violão, acompanhando-a, corrigindo-a, incentivando-a”. Quando a jovem demora a aparecer, ocupada com a costura de uma blusa no quarto, o “produtor” reclama a presença da futura estrela para o ensaio doméstico. “Num estantinho eu acabo isso e vou para a sala esganiçar um pouco”, responde a aspirante ao sucesso, tão amadora quanto o músico que a promove, mas levada por ele à consciência da necessidade do treinamento, para um dia chegar a fazer parte do *casting* de uma emissora e de um veículo que já se profissionalizara. Ao mesmo tempo em que o meio de comunicação se apropria, na década de 1930, do formato do auditório, anteriormente pré-figurado nas práticas sociais e culturais dos indivíduos, o rádio vem reativar a sala de estar como espaço de encenação e devolver às relações cotidianas o forte apelo à representação. Esses lugares de performance vocal e corporal se estendem aos ambientes dançantes da cidade, onde cada ritmo – seja um “fox derretido”, um tango “elanguesciente e ignominioso” ou um samba “cheio de breques” – sugere postura, movimento e comportamento diferentes (REBELO, 1983, p. 35; 37-38; 50; 144).

A presença do som tecnologizado nos ambientes públicos e privados como propulsor de situações performáticas do cotidiano ainda pode ser sentida com frequência, quase duas décadas depois, na capital da República. A vitrola, no pequeno apartamento de classe média do Flamengo onde mora o comissário de polícia Mattos, está embutida num console que é um dos poucos móveis que compõem a sala. A música ocupa, ali, lugar privilegiado e dá o tom aos momentos de solidão e também aos encontros amorosos com Salete ou Alice. Enquanto o aparelho de rádio se localiza *no quarto* da personagem e é usado principalmente para ouvir o noticiário em tempo real, a vitrola *na sala* confere uma solenidade maior à escuta, intermediando repetidas vezes os diálogos dele com as amantes, refigurados pelos enredos das óperas que, ora espelham situações vividas entre o comissário e uma das mulheres, ora criam

nos dois ouvintes a sensação de estarem reproduzindo em suas vidas algum episódio representado nas narrativas musicadas. Mas a falta de praticidade em transpor os aparelhos de um cômodo a outro - a vitrola atada a um móvel e o rádio preso à tomada elétrica - é compensada pelo espaço reduzido do apartamento de quarto, sala, cozinha e banheiro, permitindo que Mattos, deitado no sofá-cama Drago, no quarto, ouça *La Bohème* diretamente da sala e, enquanto cozinha ou fala ao telefone, tem o ouvido atento às transmissões radiofônicas que saem do aposento contíguo (FONSECA, 2005, p. 23; 104). O ambiente acústico total que se forma no apartamento do comissário, alternando o toca-discos com o rádio e, às vezes, com os dois aparelhos funcionando simultaneamente, exemplifica o que McLuhan chama de “campo unificado de relações instantâneas” gerado pelo “mundo do som”, e que é também fator de aproximação entre o fonógrafo e as ondas eletromagnéticas⁶⁹. Este espaço oral todo-inclusivo e todo-envolvente é percebido em vários episódios do romance. No apartamento do comissário de polícia, várias práticas de escuta da música gravada se sucedem e se diferenciam. O processo mecânico ao qual a tecnologia do fonógrafo ainda se prende exige que Mattos vá até o aparelho e vire o long-play no prato do toca-discos, quando a música cessa. O trabalho é bem maior, se comparado a uma gravação de *La Bohème*, de 1935, que ele possuía em “treze discos [de] 78 rotações, que não podiam ser empilhados no toca-discos. A cada oito minutos e meio o comissário tinha que trocar o disco” (FONSECA, 2005, p. 42-43; 104-110). Em um desses episódios, há também uma confluência de materialidades e práticas discursivas, que faz com que o ouvinte de rádio e ópera, leitor voraz e intelectual, passe de um meio de comunicação a outro e crie representações a partir do diálogo midiático, no qual também se insere como sujeito histórico.

Naquele momento Mattos estava deitado no sofá-cama Drago, ouvindo *La Bohème*. Ele acabara de ver uma foto na primeira página da Tribuna da Imprensa que o deixara muito perturbado. As desventuras amorosas de Rodolpho e Mimi, ainda que continuassem sendo expressas com emoção pela Tebaldi e pelo Prandelli, haviam cedido lugar às cogitações sobre o crime do edifício Deauville (FONSECA, 2005, p. 104-105).

⁶⁹ McLuhan utiliza o termo *fonógrafo* de modo generalizado para significar todo processo de gravação e reprodução do som. O que o autor chama de *phonograph business* é um percurso tecnológico amplo, que inclui o fonógrafo de Edison à base de estanho (1877), o grafofone com cilindro de cera (1885), o gramofone que substituiu o cilindro pelo disco plano (1887) e o registro elétrico do som (1924) - (McLUHAN, 1964, p. 275-283; TOURNÈS, 2008, p. 18). Conservaremos, neste capítulo, o termo empregado pelo autor para nos referirmos às materialidades e práticas culturais do som gravado e reproduzido, como a vitrola, por exemplo, diferenciando-as da transmissão radiofônica por ondas hertzianas.

A fotografia relacionada ao crime que reunia ingredientes passionais, financeiros e políticos é reativada pela música que, por sua vez, também traz uma narrativa passional, e, ainda, certamente complementada por informações apuradas pelo policial no exercício da função, na escuta radiofônica, na leitura dos jornais e nas conversas com os colegas. No fim da grande era Vargas, as experiências humana e coletiva na capital do país já estão tomadas pela instantaneidade das relações entre os indivíduos e os meios. Ou seja, os *media*, ao ampliarem o estatuto oral, reforçam o desejo de uma experiência mais imediata e autêntica, capazes inclusive de despertar no público a sensação de que “o meio desapareceu e os objetos se fizeram presentes para ele” (BOLTER e GRUSIN, 1999, p. 70-71). O comissário Mattos, ao transitar de uma linguagem a outra e fazer os conteúdos dos meios dialogarem entre si, ultrapassando as fronteiras entre eles, lembra mais uma vez a coincidência histórica entre o universo midiático e o mundo político, nos momentos finais de uma era em que, mais até do que *representar* a Nação, o presidente a *materializava*.

Depois de meditar sobre o que vira na foto e ouvira da vitrola, Mattos retoma conversas que teve durante as investigações do crime, atende a campainha duas vezes, recebe os convivas, troca o disco no aparelho para que continue como pano de fundo e pauta para as conversas, vai da sala para o quarto e do banheiro para a cozinha, e vira o disco novamente. Enquanto Alice também é recebida na mesma ocasião, Salete não deixa por menos. Em seu apartamento na Avenida Atlântica, doado pelo amante Luiz Magalhães, ela “[tira] a roupa, [coloca] um disco de Carmélia Alves na vitrola e [fica] dançando baião em frente ao espelho, com os braços levantados, o direito um pouco mais elevado, como se estivesse abraçada a um parceiro” (FONSECA, 2005, p. 101; 104-110). O som, tecnologizado, “recobre o mundo vocal, auditivo e mimético”, imagético e tátil, o que constitui “a lógica revolucionária inerente à era dos meios elétricos”. É *mimético* porque requer certa adaptabilidade ao contexto que se forja no presente da performance que, para McLuhan, nada mais é do que um misto de criação e composição, que “assegura uma máxima participação” dos sujeitos envolvidos no ato de comunicação (1964, p. 279).

A intelectualidade da personagem do comissário se vê refletida no gosto pelo clássico, que o acompanha desde a os tempos de criança, quando cantava no coro regido pelo maestro Villa Lobos, até a cena dramática de sua morte, ao lado de Salete e ao som de uma ópera. Já não se pode dizer o mesmo do repertório apreciado pela companheira do policial, criticado,

inclusive, pelo funcionário do Senado que fornece a ela o dinheiro para comprar os discos de baião, considerados por Luiz Magalhães como “coisa de caipira” (FONSECA, 2005, p. 101; 334). A situação performática do assassinato dos dois amantes da música torna-se, então, uma alegoria da fusão entre o erudito e o popular nos anos que puseram fim à era de ouro do rádio espetáculo. Percebe-se, ainda, uma questão interessante levantada por McLuhan a respeito do fonógrafo e sua relação com o rádio, muito presente na intriga do romance *Agosto*, que diz respeito tanto à técnica quanto ao conteúdo musical das gravações.

O rádio restaurou a indústria fonográfica ao estender o gosto popular na direção do clássico... Quando o LP, o hi-fi e o estéreo chegam, acontece mais um profundo *approach* para com a experiência musical. Todo mundo perdeu suas inibições para com o “intelectual sabichão” e as pessoas sérias deixaram de ficar apreensivas em relação à música e a cultura popular. Tudo o que se aborda em profundidade adquire tanto interesse quanto as grandes questões. Porque “profundidade” significa “em inter-relação”, não em isolamento. Profundidade significa *insight*, e não ponto de vista; e insight é um tipo de envolvimento mental em curso, que faz o conteúdo de um item parecer bastante secundário (1964, p. 282).

Quando o rádio “finalmente injeta uma carga elétrica completa no mundo do fonógrafo” - e, como meio de comunicação que é, acaba por transformar tanto a dinâmica dos sentidos quanto os padrões mentais que se lhes associam -, o que acontece na dinâmica histórica da relação entre os habitantes do Rio de Janeiro, a cidade e seus *media* é também uma mudança de posicionamento no universo da comunicação. Ao ponto de vista fixo e à noção de perspectiva, que marcaram as transformações urbanas na Belle Époque, acrescenta-se o insight multissensorial, quando as “extensões e amplificações” da voz, da música e dos ruídos atuam sobre os sons naturais e manufaturados da urbe, para novamente incluir e envolver tudo e todos e redefinir o status de aldeia da metrópole, por mais que suas fronteiras continuem a se estender, aumentando a temperatura tribal (McLUHAN, 1964, p. 28; 275; 281) - o que, em agosto de 1954, faz subir também os termômetros da política, cuja performance se faz via performance comunicacional.

Apesar de ser uma obra que privilegia o rádio e as mediações construídas em torno do veículo, *A Estrela Sobe* mostra também a relação estreita entre som e imagem na formação dos espaços oralizados de intercâmbio comunicacional no Rio de Janeiro, atravessados pela mídia. Essa composição midiática a favor da construção imagética, em que, inexoravelmente, se deve incluir o rádio, cresce ainda mais nos anos 1940 e se estira até o tempo do romance de Rubem Fonseca. A fotografia, sempre associada às publicações impressas nas marcas

deixadas pela literatura e, principalmente, o cinema dialogam constantemente e dão sustentação ao mundo do estrelato e do entretenimento, no primeiro romance, e também ao universo político, na segunda obra analisada, além de já fazerem parte do cotidiano tanto dos mais abastados quanto do povo comum. Em *Agosto*, uma única referência à televisão nas palavras de Carlos Lacerda mostra que o meio ainda se encontrava em fase de implantação no Brasil, e ainda não podia ser contado como elemento fundamental na nova configuração do mundo-imagem, elétrica e predominantemente oralizado dos *media*:

“A televisão foi-me negada pelo senhor Assis Chateaubriand, a quem hoje o governo se alia com a mesma desenvoltura e cinismo com que ontem mandava insultá-lo como traidor da pátria” (FONSECA, 2005, p. 10).

Na grande era Vargas, a “paisagem tecno-industrial” que se formara no início do século XX na cidade e no país (SÜSSEKIND, 1987, p. 15) agora se intensifica e se estende também aos espaços privados da capital federal. A descrição do apartamento de Salete, a manteúda do político e teúda do comissário, é um bom exemplar dessa revolução tecnológica, embora acessível principalmente à classe média alta da população: “está cheio de coisas, geladeira, enceradeira, aspirador de pó, liquidificador, aparelho de café, aparelho de jantar...”, sem contar a vitrola que fabrica movimento e imaginação (FONSECA, 1983, p. 102). A inserção definitiva do rádio nos vários ambientes da cidade vem ampliar esse “horizonte técnico” e gerar não apenas novas materialidades, expressas nos diferentes aparelhos, como também práticas culturais e representações inovadas, no diálogo com os meios do chamado “mundo-imagem” (SÜSSEKIND, 1987, p. 15; 104).

O cinema é a grande vedete desse universo imagético, manifesto tanto nas práticas da protagonista do romance representativo da capital brasileira dos anos 1930 quanto naquelas que envolvem a personagem da obra histórico-literária que a sucede. No Rio de Leniza, são tantas as salas de projeção, que a cantora já “se enfastiava nos cinemas”. Até em logradouros como a Saúde, onde faltava infraestrutura básica de calçamento e saneamento, a jovem pode “frequentar os cinemas do bairro”, o que sugere a presença de mais de uma sala, onde o público se diverte em meio a um “calor fabuloso”. A expressão do autor pode se referir à falta de ventilação do espaço fechado, mas é tão mais alegórica quando também é capaz de representar a sensação de aconchego suscitada no ambiente acústico, visual e tátil, que integra os seres na comunicação e produz sensações e movimento nos corpos: “Instalavam-se nas últimas filas, ficavam muitos juntos, mãos agarradas”. Em outros momentos, as personagens

se dirigem a uma sala de exibição “para ventilar a cabeça” ou “refrescar os miolos”, como acontece no *Metro*, na Cinelândia, quando Leniza acompanha Seu Alberto, que “nunca entrara num grande cinema”. A reação do músico é de espanto frente ao “luxo” e a “frescura” do ambiente refrigerado, que o violonista acha “fantástico”, em contraste com o calor da praça “que fervilhava” (REBELO, 1983, p. 20; 184-187).

À diversidade das salas, corresponde uma diversificação de rituais. No início dos anos 1950, o comissário Mattos recusa o convite de Salete para ir ao cine São Luiz, porque “não [quer] botar paletó e gravata”, uma indumentária dispensável no Polyteama, considerado “poeira”. Do mundo representado na mídia às situações cotidianas, incorporam-se a ritualização e a dramaticidade das narrativas mostradas na grande tela. Diante da decepção ao constatar que o amante não reparara em seu corpo nu, Salete faz a realidade imitar a ficção: “Pegou a mão de Mattos e colocou-a sobre o seio. ‘Você ouve o meu coração?’. Vira aquilo num filme”, ou até mesmo numa outra materialidade do cinema que, como o rádio, se estende até as colunas dos jornais e às revistas ilustradas. Salete era leitora de *Cinelândia*⁷⁰ (FONSECA, 2005, p. 25; 83; 104).

O cinema tem um papel fundamental na sedimentação protagonizada pelo rádio dos regimes orais no Brasil, ao fundir a lógica da escrita e da impressão com a experiência inclusiva da eletricidade. Num primeiro momento, há, na máquina luminosa dos irmãos Lumière, uma espécie de “letramento do filme”, segundo McLuhan, que se evidencia em algumas características do meio herdadas dos tipos móveis de metal, das materialidades dos textos e de seus usos preponderantes: as noções de linearidade e sequência, presentes nas imagens das letras encadeadas que a cultura do livro e do romance transfere para o “mundo do rolo”; o treinamento do olhar fixo, necessário anteriormente à leitura das páginas impressas e das fotografias que, agora, tem suas potencialidades ampliadas para acompanhar a sucessão de imagens em movimento; a capacidade de estocar informação e, ainda, a especialização e a fragmentação do trabalho de produção que, paradoxalmente, compõe “não um meio apenas..., mas uma arte coletiva com diferentes indivíduos dirigindo a cor, a luz, o som, a representação

⁷⁰ A revista *Cinelândia* foi publicada de 1952 a 1967. Ao lado da revista *Cena Muda* (1921-1955), *Cinelândia* ficou marcada como “incentivadora de nossa cinematografia” e ao mesmo tempo “veículo de geração do star system hollywoodiano”, auxiliando no “processo de identificação dos leitores com os atores brasileiros, através da fabricação de estrelas e fofocas”. Cf. ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2008, p. 13.

e a fala”. Num segundo momento, o cinema vai além do mundo da sequencialidade mecânica para, com o som e a eletricidade, dinamizar os regimes orais, ao estabelecer também uma “forma não verbal de experiência”, atravessada a todo instante pelo movimento e a noção de mudança, tão caros a Bakhtin e sua compreensão do universo oral em constante transformação. Há, portanto, algo de orgânico no cinema, que McLuhan atesta com o antigo uso da palavra em língua inglesa – *the bioscope* – à semelhança do que ocorre no holandês *bioscoop*, “tendo em vista a apresentação visual dos movimentos atuais das formas de vida”. Desta maneira, a sala de projeção torna-se o espaço de outro campo, outro ambiente ou alcance (*scope*) da performance da vida (*bio*), no tempo presente da exposição e do diálogo visual-acústico-tátil com a audiência (McLUHAN, 1964, p. 284-296).

“Os cinemas surgiram sob as cores dos cartazes”. A frase indica que Leniza e Mário Alves, ao descer a Avenida Rio Branco, se aproximam da Praça Floriano, cujo entorno já se tornava popular sob o nome de Cinelândia. Muito antes de conhecer o vendedor de aparelhos, “[tocava] a flunar” pelas ruas do centro, a “admirar os cartazes dos cinemas, entrar nos cafês, tomar refrescos, e em toda parte ouvir piadas, convites, sentir o olhar dos homens a desejá-la, desnudá-la, persegui-la”. O desejo de se tornar estrela do rádio era alimentado não apenas pelo olhar dos homens que a admiravam nos lugares da cidade por onde passava, mas também por representações dos universos midiáticos que se entrecruzavam. A fotografia, o cinema e o rádio, três meios com apelos imagéticos diferenciados, estão radicalmente presentes no cotidiano de Leniza. No menor quarto da pensão, onde dormia, “ela ajeitou com certo gosto, pondo almofadas no chão, retratos de artistas pelas paredes, transformando uma velha mesa de pinho em penteadeira com a ajuda de um espelho da loja de dois mil réis e três metros de chitão” (REBELO, 1983, p. 26-27; 49). Esta extensão das materialidades dos *media*, quando o rádio está na fotografia, a fotografia no cinema e o cinema no rádio, além de povoarem os jornais e revistas, conjugam-se numa espécie de ajuda mútua à personagem, para que construa sua própria imagem. O espelho do quarto, além de servir de alegoria para se entender a atividade multirrefletora dos meios, faz repercutir ainda a *Gestalt* dos artistas sobre a personagem em construção de Leniza que, por sua vez, devolve ao espectro radiofônico o que ele ajudou a criar, quando se torna, ela também, parte de uma emissora e de um mundo à parte. Da mesma maneira que Salete quando mira o espelho e se imagina dançando com um par, a imagem que Leniza vê refletida é a da futura estrela do rádio. A função do objeto ali

não é a de ecoar ou reproduzir a realidade e, sim, representá-la, assim como as fotografias dos ídolos coladas na parede do quarto e os cartazes de filmes espalhados pela cidade.

Há uma obsessão pela imagem, e torna-se imperativo conviver com a representação visual, trazendo-a para perto de si, como o fizera a personagem da preta velha de Lima Barreto, que enchera a sala de casa com recortes de jornais. Poucos anos depois, uma fotografia do presidente Vargas “sendo penteado pelo Gregório em público” fornece indícios de que “o homem está gagá” e parece querer profetizar que os últimos dias de um chefe político e também de uma era se aproximam (FONSECA, 2005, p. 92). A visualização produzida pela fotografia, pelas páginas impressas e pelos sons do rádio e dos alto-falantes que impregnam a cidade tem algo de oral: permitem que o público transite pelos corredores e salas do Catete, naquele mês de agosto de 1954, materializam os movimentos dos sujeitos “de cima” e registram seus atos para “entrar na história”, que se torna memorável no diálogo interpretativo com os sujeitos “de baixo”.



Fig.17: *O ocaso do homem-imagem*

O importante era “fazer farol”, na opinião da protagonista do romance de Rebelo, aludindo à estreita relação entre luz e imagem que marcam as técnicas da fotografia e do cinema, como se a “mediocridade da voz” da cantora pudesse ser compensada por uma “beleza para se olhar apenas” (1983, p. 133-134); ou seja, a construção imagética e imaginária do artista é, aqui, tão ou mais relevante quanto o talento de intérprete. É o componente onírico que ronda tanto o rádio quanto o cinema, esta que se tornou “a mais mágica das commodities

de consumo”, capaz, entre outras coisas, de criar “um mundo no qual todas as *peças comuns* tinham carros, fogões elétricos e refrigeradores” (McLUHAN, 1964, p. 291, grifo do autor). Quando Leniza e Oliveira vão dar um passeio por Santa Teresa, avistam lá de cima “a enseada de Botafogo, o Flamengo, a massa do casario, a *fita* das praias de Niterói, o Pão de Açúcar, as ilhas e as embarcações [que] refulgiam ao *Sol*” (REBELO, 1983, p. 56, grifos nossos). A palavra empregada para descrever a paisagem do outro lado da Baía pode significar tanto uma tira que dá forma ao litoral como também sugerir um redirecionamento do olhar, que ganha contornos e enquadramento de um panorama cinematográfico. *Fita* que dizer também *filme*, e o *Sol*, expresso em maiúsculo, iguala-se a uma entidade poderosa que faz brotar a vida, tal qual a *luz* que produz a *imagem* na câmera fotográfica e no cinematógrafo.

“Se para Renato Murce os anos 30 foram a era de ouro da música brasileira, para o mundo como um todo, Brasil incluído, esse período poderia ser igualmente conhecido como a era do cinema”. A afirmação, de Nicolau Sevcenko (1998, p. 598), precisa ser recontextualizada, quando o grande compêndio midiático é analisado sob o prisma dos regimes de processamento da informação: a oralidade e a cultura letrada. Se a música teve seu período áureo no início da grande era Vargas, tal façanha não poderia ter sido conquistada *sem o rádio* que, nessa época, já começa a se estruturar como espetáculo massivo e a se configurar potencialmente como indústria cultural. Ainda na década de 1930, assiste-se à regulamentação da publicidade no veículo, ao uso político-ideológico das ondas hertzianas e à ingerência do popular na programação que, a partir daí, passa a ser organizada e redirecionada às massas. Dá-se a inserção definitiva dos analfabetos no mundo da mídia⁷¹. Uma das questões diz respeito à maneira como o cinema também participou, nessa época, de uma nova dinamização das configurações oralizadas da sociedade carioca e brasileira. Todavia existem, entre o rádio e o cinema, diferenças marcantes que ajudam a compreender por que foi, com o primeiro e não com o segundo, que se deu início à definitiva oralização das práticas culturais dos brasileiros na sua relação com a mídia, mas que não chega a ser um processo de “reversão da implosão e da reintegração”, posterior à “era mecânica da explosão e expansão” (McLUHAN, 1964, p. 295). Nossa oralidade como modo de comunicação da maioria vem de longa data; nossa cultura escrita, embora sempre presente, não conseguiu a façanha de explodir e fragmentar o amplo espectro da sociedade numa comunidade de indivíduos que

⁷¹ Cf. FERRARETTO (2001, p. 102-111) e MOREIRA (2002, p. 67-78).

pensam e agem majoritariamente sob a égide das letras. A transformação nos regimes orais que foi impulsionada, no contexto dos meios, pelo som do rádio ao se juntar ao cinema falado, não se constituiu entre nós numa *reversão*, como ocorreu em países de cultura mais letrada, no sentido de *restituir* um quadro sociocultural pré-existente. No caso brasileiro, preferimos falar de sedimentação e redimensionamento pelos meios elétricos dos modos oralizados de comunicar, nossa marca histórica persistente, gestada no sistema de exploração colonial, e permanentemente reelaborada até a era das novas tecnologias.

O som, portanto, é o diferencial da grande revolução oralizada que os meios elétricos ajudam a promover, inclusive pelo potencial de gerar imagens, ainda que na mente do ouvinte e desprovidas de outro suporte material. Pela imagem, muitas coisas foram e ainda são ditas, no decorrer da história humana. Das pinturas nas cavernas às esculturas nos pórticos das igrejas medievais, dos frontispícios dos primeiros incunábulos às fotografias nos jornais que ilustravam cenas de crimes, do cinema mudo aos ícones dos navegadores da internet, tudo é imagem e tudo comunica. Mas os grunhidos de nossos antepassados pré-históricos, as pregações de Lutero que iam junto com a distribuição dos folhetos, os círculos de leitura em voz alta, o grito dos pequenos vendedores de jornais, o comentário das notícias do dia em frente aos quiosques, a necessidade da voz de um intérprete para acompanhar as imagens televisivas e o fenômeno atual da compressão de texto e imagem num aparelho celular, cujo uso primordial ainda se prende à fala e à audição, mais do que comprovam a força do som na comunicação oralizada.

Nos diálogos das personagens e nas descrições de *A Estrela Sobe*, é frequente o uso de palavras, expressões idiomáticas e conotações ligadas ao som ou à ausência dele. Assim, em vez de perguntar sobre a profissão de alguém, Leniza opta por querer saber “que apito [a pessoa] toca”; “Papagaio!” é uma interjeição usual para exprimir susto ou espanto e, depois de momentos de um “desespero surdo”, a heroína experimenta uma “serenidade de canto religioso”. Na conversa com um dos namorados, ele traz à tona “a letra do Fox em voga: *É Tarde Demais*” para lamentar-se da clientela que aos poucos desaparecia, no hábito comum brasileiro de recorrer a uma composição musical para exprimir um estado de alma ou ilustrar uma situação. Tentando recuperar-se do desânimo, Leniza vai para a janela e vê “o mundo lá de cima... soando falso como um sino rachado”. A comparação se reprisa poucas linhas depois e com as mesmas palavras, o que faz lembrar o movimento repetitivo do sino e, por

que não, a redundância da linguagem radiofônica, que tem na música um de seus elementos constituintes e já permeia a fala, o pensamento, e a própria noção de tempo e memória orais: “Dulce estaria dizendo a Nelita as mesmas bolas que já dissera a ela..., armando os mesmos planos para o futuro – tal um disco que repete sempre a mesma canção” (REBELO, 1983, p. 139; 148; 161; 187-188; 216-217). É o presente que se atualiza constante e incessantemente, trazendo o passado de volta e antecipando o futuro em forma de expectativa, registrando e comprimindo todos os instantes num só. A lição primordial que se depreende da interatividade entre o homem e a técnica não é a constatação de um determinismo tecnológico, mas a compreensão de que “o enriquecimento da experiência humana pode ocorrer inesperadamente com o cruzamento e o intercâmbio da vida com as formas midiáticas” (McLUHAN, 1964, p. 296).



Figura 18: A congregação sonora

4.3. Entre práticas e representações: os sons, as letras e os resíduos orais

Mas, ao lado do não-corpo do rádio que, tal qual uma situação de oralidade, faz com que o som se torne fugidio e evanescente, dure e produza sentido no instante em que coincidam transmissão e recepção⁷², o meio é também presença física, material e concreta,

⁷² Obviamente, trata-se aqui do rádio analógico, em que as funções mnemônicas ainda não se encontram alteradas, como acontece nas plataformas digitais. As novas tecnologias irão, entre tantas outras características, associar as transmissões ao vivo com a possibilidade de armazenamento da informação e o diálogo com outras linguagens num mesmo ambiente hipermídia, o que promove mudanças na gramática do meio, sugerindo, inclusive, uma redefinição de rádio. Cf. FERRÃO NETO, José, op.cit., p. 93-129.

sem a qual não poderiam existir as práticas culturais que lhe são interligadas. “Não pode haver nada mais barato do que um rádio”, diz o vendedor de aparelhos a serviço de Mário Alves, tentando seduzir Leniza a adquirir um dos exemplares à mostra no escritório do patrão, localizado no segundo andar de um edifício da Rua Senador Dantas. “Porque não há objeto mais útil do que ele”, continua. “É o mundo em casa. Informa, diverte, instrui” (REBELO, 1983, p. 118-119). O mundo em casa é também a memória do mundo em casa, ainda que transitória. Ao mesmo tempo em que se materializa por alguns instantes no suporte, ela se desprende do aparelho para transferir-se ao corpo humano que a apreende e a retém, em temporalidades distintas e dependentes do conteúdo, da prática de escuta e das representações desejadas ou sugeridas. O aparelho de rádio é a contrapartida oral e fugaz do pergaminho, do barro e do papel, uma vez que os rituais cotidianos ou festivos sempre se deram em torno de objetos que serviam à representação e ao diálogo com a divindade e com os outros membros da tribo e, assim, cumpriam uma função mnemônica. Há que se comprar um aparelho, para ouvir, falar, experimentar sensações e, sobretudo, imaginar.

- São a última palavra em aparelhos, senhorita. Volume, tonalidade perfeita, absoluta seletividade – uma maravilha! – enquanto falava ligava um deles. O aparelho estalou depressa. Ele sintonizou uma estação local: - Ouça!

- Sim, é muito bom.

- É uma autêntica maravilha, senhorita! A última palavra em matéria de receptores. Ondas curtas e longas. Não há uma semana que chegaram da América.

[Mais adiante, depois que Leniza opta por um aparelho mais barato]:

- Vai ouvir. Pouca diferença faz do outro. É de uma nitidez prodigiosa. Também ondas curtas e longas.

- E quanto custa?

- Um conto, duzentos e cinquenta, a prazo.

- Puxado!

- Não diga tal, senhorita! Veja a sua qualidade (REBELO, 1993, p. 119-120).

A cena da negociação entre o vendedor e a potencial compradora revela dados interessantes a respeito não apenas da utilidade do aparelho como bem de consumo, já devidamente integrado às necessidades cotidianas, mas também acerca do valor que se dava a um suporte material da comunicação capaz de reproduzir os sons com qualidade técnica e, sobretudo, fidelidade. Isto é o que convence, o que importa, o que supera inclusive a dificuldade financeira, quando se depara com uma variedade de modelos e o imperativo de

adquirir “a última palavra”, o “último grito” dos lançamentos da indústria. Há, no marketing da loja, uma imbricação de novidade, velocidade (o aparelho que *estala depressa*⁷³), desempenho técnico (a *nitidez prodigiosa*) e alcance (*ondas curtas e longas*), que não apenas define o suporte como também o próprio rádio. Naquele momento da história dos meios no Brasil, depois de todo um percurso de incorporação de novas tecnologias nas mediações humanas, já tinha ficado claro ao público que a simulação, com precisão, de um ambiente de oralidade pela mídia - de ativação da integralidade dos sentidos, na instantaneidade das interações, e de proximidade, na redução do espaço à dimensão de aldeia – tornava-se sinônimo de *comunicação*. “O som é magnífico, Dona Leniza”, comenta Seu Alberto no momento da chegada do aparelho adquirido, na pensão. “Dizia-se que a senhora estava cantando *aqui dentro da sala*. Não é, Dona Manuela?”. A reação da mãe da jovem é ainda mais comprobatória de um novo regime de percepção instaurado pela técnica nos anos de popularização do rádio que, no imaginário do ouvinte, torna-se capaz de poder *reproduzir*, pela fidelidade do som, as situações vivenciadas na concretude do intercâmbio oral cotidiano: “Dona Manuela apoiou Seu Alberto: *não fazia diferença nenhuma – perfeito*”. Quando “Leniza [aumenta] ao máximo o volume do som, Dona Manuela [tapa] os ouvidos”, em sinal de intolerância. “Seu Alberto ria, Leniza baixou o aparelho ao tom *natural*”, ou seja, o rádio voltara a representar com naturalidade os sons costumeiros. O aparelho existe para a casa e para todos os que nela habitam; compõe a sala, é um “corpo” presente no espaço, que “interage” de alguma maneira com a audiência, ao ponto de roubar a cena da própria cantora, que reclama: “É só o rádio, o rádio. De mim não se fala nada, não é?”. Com a nova atração, o que se reproduz pela materialidade do rádio passa a competir com a própria intérprete, com quem já se convive, se esbarra, se toca, se ouve e se fala em casa (REBELO, 1983, p. 131, grifos nossos).

O ano de publicação do romance de Marques Rebelo coincide com o início da Segunda Guerra, quando começou no Brasil o sistema de transmissão em ondas curtas, que “ganhou maior importância quando a Rádio Nacional do Rio de Janeiro investiu no aumento de potência com o intuito de fazer chegar a um maior número de brasileiros e a ouvintes em outros países a programação da emissora”. O recurso técnico, presente no aparelho que Leniza

⁷³ O estalo corresponde ao momento em que as válvulas esquentam e fornecem o sinal, indicando que o aparelho está, então, pronto para transmitir.

ganha da casa distribuidora de Mário Alves, amplia a capacidade de transmissão e recepção, permite a formação de redes, a captação a longa distância e, assim, facilita a “integração nacional” e “[unifica] de modo instantâneo a comunicação terrestre”. Pouco mais de uma década depois, Salete, a ouvinte de “uma das emissoras mais potentes do mundo”, vivencia os últimos dias da era de “identidade cultural brasileira unificada”, de um projeto político que o rádio ajudou a sustentar (MOREIRA, 2002, p. 74-77). O que o meio e suas materialidades fizeram, no entanto, foi apropriar-se de uma noção já presente na relação do ser humano com a paisagem sonora que o cerca. Os habitantes do Rio de Janeiro, como mostram os vestígios da literatura, já tinham os ouvidos treinados para distinguir entre os sons fundamentais, os avisos acústicos e as marcas sonoras da cidade. Inseridos numa geografia física singular, onde montanhas de variados desenhos e perspectivas se sucedem ao mar, à lagoa e ao horizonte, eles conseguem, inclusive, perceber as nuances do relevo acústico, como se experimentassem a integralidade da vida em frequência modulada.

A escuta coletiva servia de consolo e de pretexto para o compadrio midiático nos anos 1930, quando os altos preços impediam muita gente de obter a *commodity*, mesmo pelo recém-inaugurado sistema de venda a prazo (ou, simplesmente, a prestação, como se passou a dizer), e ainda que a relação custo-benefício, muito bem explicada pelo vendedor acima, compensasse o gasto e o esforço em adquirir um dos modelos expostos nas estantes. “Estive ouvindo o rádio na casa de Matilde... Estive passeando com Matilde...” (REBELO, 1983, p. 21), responde Leniza à mãe, tempos antes de a própria família possuir um aparelho. O rádio promove contato, encontro, conversa e pauta as práticas cotidianas marcadas pela interação no tempo presente. São momentos em que a textualidade da voz, a melodia da música e os efeitos sonoros retornam ao mundo que lhes forneceu uma base de representatividade, para ali agir e refigurar as instâncias comunicacionais dos sujeitos que, por sua vez, se tornam também objeto de configuração narrativa para a mídia. No passeio com a companheira de escuta, a conversa que reverbera a programação e que também caminha junto com as ouvintes parece antecipar duas funções do transistor, o componente elétrico a ser inventado uma década depois e que, ao se popularizar nos anos 1960 (MOREIRA, 2002, p. 77), modifica as práticas de escuta e a relação do ouvinte com o meio: a necessidade de tornar-se portátil e conquistar intimidade, como estratégias de sobrevivência frente à televisão. A conversa, como suporte material da comunicação, incorpora, ainda, um mecanismo de memória a driblar a fugacidade do rádio, mas diferencia-se do futuro transistor, porque é resultado de um tempo

em que o aparelho se fixava principalmente num espaço compartilhado de escuta, que era a sala de estar, e ainda não havia intensificado a experiência individual com o rádio. De qualquer maneira, o que as duas amigas fazem é estender o meio para além desse espaço. Ele está agora nos ouvidos de Leniza e “em boca de Matilde”.

Tu, caixinha, que segurei durante a fuga
 Para que tuas válvulas não quebrassem
 Carregada de casa para o navio e do navio ao trem
 Para que meus inimigos continuassem a falar comigo
 Ao lado da cama, para minha dor
 A última coisa da noite, a primeira da manhã
 De suas vitórias e de minhas preocupações
 Promete-me não silenciar de repente
 (BERTOLD BRECHT apud MCLUHAN, 1964, p. 298, tradução nossa).

Está presente, ainda, na sala da “grande estrela” Neusa Amarante, a quem Dulce Veiga apresenta Leniza Máier. Ali, “quatro personagens que se [derramam] pelas poltronas numa atitude íntima” *tesouram* uma conversa enquanto “um rádio [toca] em surdina”. Em meio a cerveja e “mastigórios”, configuram-se diferentes relações entre os convivas e o aparelho que permanece constantemente ligado. Passa-se de um tipo de escuta a outra, no mesmo ritmo das conversas que vão se alterando no compasso das ondas. “E já que está perto... aumenta o volume do rádio aí. Quero ouvir isto melhor. Me interessa muito”, pede um jornalista a um amigo que está em pé, próximo ao aparelho. A *atenção marginal*, em meio ao bate-papo dos outros mais interessados na *escuta ambiental*, permite-lhe ir ao encontro da voz gravada e irradiada de Aurora Miranda que, a partir daquele instante, “[derrama-se] mais forte pela sala”. O som do rádio, que toma conta do espaço e supera todos os outros sons, chama à *atenção concentrada* dos presentes⁷⁴. O jornalista “[põe] a mão no queixo e [fica] muito compenetrado, de olhos cerrados, ouvindo o disco irradiado”, como quem recolhe informação para depois analisá-la, pesar os prós e os contras e tecer críticas à voz da cantora. A cena é marcada o tempo todo pelo movimento dos corpos e dos lábios: “Leniza [concorda] com a cabeça” sobre as observações do interlocutor, enquanto uma “mulatona já velha” traz comes e bebes e Neusa pede para que o “povo” se sirva, um grupo ao mesmo tempo unido em torno de um só aparelho, porém diversificado nas práticas de escuta e nas apropriações do conteúdo veiculado. Quando o rádio “joga na sala a voz quente de Glorita Bastos, num samba muito cheio de breques..., Neusa [dá] um grito [e tapa] os ouvidos: Fecha isso aí depressa, Monteiro!

⁷⁴ Sobre os tipos de escuta radiofônica, cf. FERRARETTO, Luiz Artur, op.cit.,p.28.

Que horror! Já estou farta dessa droga”. O som que ora é *derramado* ora é *jogado* pela sala, nos termos utilizados pelo autor, equivale a uma usina hidroelétrica cujas comportas precisam ser fechadas para que, no momento em que se torne desagradável, não possa mais inundar o ambiente. Esta “condição de estar bem preenchido com informação” que entra pelos ouvidos e estimula “qualidades gestuais” mostra a força do som de perfazer todo o espaço e não deixar indiferente a audiência ali reunida. Quando o rádio é “fechado” e Neusa já pode “destampar os ouvidos”, é como se diminuísse a voltagem da sala sem que esta, contudo, perca o caráter oral de “*campo* inteiro e unificado” pelo som eletromagnético, que incita o movimento e a interação (REBELO, 1983, p. 140-148; McLUHAN, 1964, p. 22; 26-7; 303).

É o ouvinte, pois, quem determina os modos de escuta, cria práticas e maneiras diferenciadas de se relacionar com o rádio. Em agosto de 1954, quando os meios de comunicação tornam-se ainda mais imprescindíveis para o acompanhamento da crise política, o comissário Alberto Mattos, na impossibilidade de carregar um aparelho transistorizado de um lado para o outro, mantém um deles no quarto de dormir e outro no local de trabalho. “Fechou a janela, acendeu a luz, ligou o rádio, tirou o paletó e a gravata, colocou o revólver sobre a mesa, abriu o sofá-cama e deitou-se de calças e sapatos”. A ordem das atividades sugere que é preciso, primeiramente, criar um ambiente acústico próprio para a escuta do rádio, ao isolar os ruídos externos. O fato de despir-se, ainda que parcialmente, mostra um desejo de relaxamento e desmobilização, para quem regressa de um trabalho que requer atenção e vigilância constantes⁷⁵. Mas não há um desligamento total do corpo e da mente. A luz fica acesa, mesmo quando a informação ou a expressão que se deseja, naquele momento, vá entrar pelos ouvidos. É como se o policial repetisse, em casa, o ritual da delegacia, quando transfere a responsabilidade do plantão para o colega que o substitui. Quem a assume, também agora, é o rádio, que fica alerta 24 horas cobrindo a cidade e, a qualquer instante, pode surgir com uma informação urgente, atualizar o ouvinte e recolocá-lo em movimento. E é exatamente o que acontece. “Acordou com o telefone tocando. O locutor do rádio dizia: ‘O presidente da República, o doutor Getúlio Vargas, acaba de chegar ao Hipódromo da Gávea’”. No uso que Mattos faz do rádio, naquele momento, como meio de baixa estimulação, até o pensamento e o raciocínio são deslocados do ouvinte para a mídia. Na conversa ao telefone, enquanto o aparelho dá continuidade às transmissões ao vivo, direto do hipódromo, Salete

⁷⁵ Sobre as tendências de alta e baixa estimulação do rádio, cf. ORTRIWANO, Gisela. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. S. Paulo, Summus, 1985, p. 29-30.

pergunta ao namorado se está pensando nela, ao que ele responde: “Não estou pensando em nada” (FONSECA, 2005, p. 23-24). Recém despertado, o ouvinte ainda não reassumira o controle total da mente e, talvez, do corpo. Mas o rádio continuava trabalhando, na emissora, na rua, no quarto. O comissário o havia credenciado para reportar, ou seja, trazer de volta ao espaço privado de escuta o anseio pela informação apurada, organizada e transmitida de um lugar que, naquele momento, estava inacessível.

Em meio a uma transmissão da rádio Globo, em que o ministro da Guerra declara que as tropas estavam preparadas para garantir o regime e a Constituição, Mattos, após relacionar o que acabou de ouvir com uma notícia lida anteriormente na *Última Hora*, medita por um instante sobre o controle do rádio pela polícia: “Mas a censura agora é inútil, *pensou* o comissário. A opinião pública, àquela altura, não valia mais nada”. Quando “se [entrega] a cogitações”, para pra pensar e até mesmo dialoga com a transmissão radiofônica (FONSECA, 2005, p. 303-304), o ouvinte-leitor parece imprimir outra temporalidade à escuta sonora, mais em sintonia com uma prática de leitura que permite o controle do tempo no manejo das informações resguardadas num suporte material de memória. Sua atitude vai contra a concepção tradicional de que o rádio não deixa tempo para interferências por parte do ouvinte no momento da transmissão, que se arriscaria a perder o fio da intriga ao desviar a atenção do fluxo contínuo de informações que se sobrepõem a todo instante e que não esperam por ele⁷⁶. Talvez confiante na redundância do discurso oralizado do rádio que, em algum momento, faria retornar a informação, até nos mecanismos mnemônicos de produção textual, é que Mattos se atreve a tecer comentários na mente ou com algum interlocutor e, em seguida, prosseguir com a escuta. O “envolvimento em profundidade” trazido pelos meios elétricos e, principalmente, pelo rádio, não exclui, portanto, a possibilidade de o indivíduo querer ou não preencher os intervalos de silêncio das transmissões, inseridos na narrativa midiática ou criados pelo ouvinte-sujeito da comunicação, assim como faz o leitor com os espaços em branco do texto. “As estações de rádio noticiavam sem parar o atentado da rua Tonelero, porém Mattos não prestava atenção ao que ouvia” (FONSECA, 2005, p. 72). A relutância do comissário em manter a escuta ambiental, independente da importância do conteúdo, mostra

⁷⁶ Luiz Artur Ferraretto confere ao veículo a característica de “baixo retorno” (feedback), “uma vez que a mensagem é transmitida e o receptor não tem como responder, imediatamente, em sentido contrário” (2001, p. 23-24). Robert McLeish diz que “uma emissora de rádio ou de televisão é mais autocrática do que um jornal”, ao limitar a escolha do ouvinte frente à “única sequência de material” recebida através de um “meio linear” (1999, p. 18).

que são os usos que regulam a “temperatura” do meio, ainda que algumas de suas características, construídas tanto no âmbito do desenvolvimento tecnológico quanto das práticas culturais que o configuram na duração histórica, possam predominar nas situações de comunicação. Acostumado a ler livros e jornais ao mesmo tempo em que ouve rádio e a entrecruzar informações obtidas da imprensa, seja no momento da leitura, da escuta sonora ou das duas atividades concomitantes, Alberto Mattos, *quando quer mobilizar-se* no encontro com os media, é quem faz, no ato da comunicação, as escolhas das pausas de que necessita, para reunir informações na mente e refletir sobre o que ouve ou lê.

Existe, portanto, na prática de escuta do intelectual, uma forte referência à cultura escrita, principalmente do mundo da mídia impressa, cada vez mais inseparável da sonosfera em que se transformara a cidade e o país. Ao mesmo tempo em que se insere num espaço acústico-oral cujas “qualidades derivam do sentido da audição que é ‘imediate e imersivo’, restaurado pelos meios eletrônicos, a personagem é produto do espaço visual “relativo ao meio do alfabeto fonético” e sua “natureza fragmentária”⁷⁷. A mentalidade letrada do comissário o leva a escandir até mesmo o conteúdo disposto no suporte material do som evanescente, uma operação que, segundo Eric Havelock, é impossível sob condições puramente acústicas (1986, p. 110). Na delegacia onde trabalham Mattos e o companheiro de turno Rosalvo, os policiais não apenas se revezam entre a carceragem e o escritório, como também oscilam entre o rádio e a mídia impressa. “Ouvindo o Lacerda, doutor? O mar de lama cada vez aumenta mais”, vai logo dizendo o investigador ao comissário, ao entrar na sala de Mattos para avisar que chegara o café dos presos. A mesma emissora estava ligada em dois ambientes diferentes da delegacia, e o som propelia um dos ouvintes a estender a notícia à relação de compadrio, propícia ao comentário e ao diálogo. Num outro momento, “Rosalvo [aparece] com *O Cruzeiro* e a *Tribuna da Imprensa*”⁷⁸. ‘Olha só, doutor, quer ler as infâmias de Lutero Vargas, o parasita da oligarquia?’”, interrompe o investigador, desta vez amparado

⁷⁷ Para a formulação dessa ideia, foram consultados os verbetes *acoustic space*, *visual space* e *detachment*, do Glossary of McLuhan Terms and Concepts. O glossário online está disponível no site do McLuhan Program in Culture and Technology, da Universidade de Toronto: <<http://www.utoronto.ca/mcluhan/marshal.htm>>. Acesso e impressão em 09.12.2009.

⁷⁸ Principal revista ilustrada brasileira do século XX, *O Cruzeiro* foi fundada em 1928 e, como *A Cigarra*, passou a integrar posteriormente o conglomerado de mídia de Assis Chateaubriand (SODRÉ, 1999, p. 372). O diário *Tribuna da Imprensa*, criado em 1949, constituiu-se em “um jornal influente, [com] papel decisivo na cena política, catalisando e amplificando as contradições e tensões sociais do período” (BARBOSA, 2007a, p. 165-167).

nas letras impressas, que utiliza como referência até na condução dos inquéritos policiais: “A Cemtex, segundo a *Tribuna da Imprensa*, conseguiu uma escandalosa licença de importação no Banco do Brasil”, diz o lacerdista no meio de uma outra conversa com Mattos, em que os dois procuram destrinchar informações de um crime (FONSECA, 2005, p. 10; 31). A delegacia é um microambiente midiático da cidade e do país, onde a oralidade e o letramento, na forma de som, imagem e palavra impressa, cooperam na produção de sentido.

Nas palavras de Rosalvo, tanto nas que vêm do rádio quanto naquelas oriundas do jornal, há um dado interessante acerca da força da linguagem oralizada, que ganha nova dimensão com o rádio, e sua influência no mundo do impresso. As expressões “o mar de lama”, que qualifica a crise dos últimos dias da era Vargas, e “o parasita da oligarquia”, em referência ao filho do presidente, tais como os apostos utilizados na denominação dos reis e rainhas da voz, remetem às fraseologias padronizadas do mundo oral, utilizadas pelos antigos bardos como recurso mnemônico a ser selecionado de um repertório disponível, “para encaixar num dado contexto da história contada” e, assim, elucidar uma ideia. Havelock credita esse uso da linguagem ao fato de a informação oral exigir que “o conteúdo da memória seja econômico”. Aí está a força dos slogans, das frases feitas e dos provérbios que, “apertadamente embalados”, podiam ser estocados com facilidade na mente e retransmitidos mais adiante, às gerações presentes e vindouras (HAVELOCK, 1986, p. 11; 109).

A era do rádio foi também uma era de manchetes. Introduzidas no jornalismo brasileiro no início do século passado e intensificadas principalmente na década de 1920, quando, “entre tragédias e sensações”, passam a “gritar” os dramas cotidianos “em corpo 48 e por vezes 64 ou 72” (BARBOSA, 2007a, p.43; 54; 60), elas funcionaram como índice de oralidade no conjunto das reformas de popularização dos impressos, muito provavelmente influenciadas pelo telégrafo e o telefone, os primeiros meios elétricos que, há tempos, já se faziam presentes nas redações. De sintaxe descomplicada, redigidas preferencialmente em ordem direta como na fala cotidiana e contendo o necessário para despertar o interesse dos leitores e facilitar a memorização, as manchetes, além de permitir a “leitura entrecortada” dos menos alfabetizados, cabiam, inclusive, no grito dos pequenos jornaleiros, os “mediadores entre o mundo da oralidade e da impressão” que forneciam “a senha para o conhecimento do que se passa no mundo” (MOLLIER, 2004, p. 70; BARBOSA, 2007a, p. 27; 33; 41). Nos anos 1940, o mais importante noticiário radiofônico e “testemunha ocular da história” se

baseia nessa estrutura de texto para inaugurar o modelo de síntese noticiosa que, à semelhança dos slogans lacerdistas, faz a linguagem formular oral vir de encontro ao mais oralizado dos meios de comunicação. Mas ela não fica restrita apenas às ondas sonoras. Em agosto de 1954, os acontecimentos da cidade ecoam em poucas palavras de uma mídia a outra e continuamente se repetem, transformando-se em atos memoráveis: “Periodicamente, algum centro de apuração do jogo... era invadido pela polícia, *provocando sempre a mesma manchete: POLÍCIA ESTOURA FORTALEZA DO BICHO*” (FONSECA, 2005, p. 12, grifo nosso, maiúsculas do autor). As manchetes são do empirismo oral; nelas, falta espaço e informação para a análise psicológica, a conceituação, a abstração e a teorização, até porque perderiam sua força. O importante é ir direto ao centro da *ação* e da experiência, atendendo aos requisitos orais da brevidade, concisão e simplificação. São instantâneas e construídas quase sempre no presente do indicativo. Até mesmo o fato de a economia de palavras traduzir ideias condensadas, reduzidas e abreviadas, contribui para que o ouvinte e o leitor completem seu sentido pela imaginação e, conseqüentemente, as retenham por mais tempo na memória⁷⁹. Uma lógica também presente na composição dos jingles publicitários, surgidos na década de 1930, para a transmissão da mensagem rápida e eficiente e sua subsequente retenção na memória corporal.

(Solo masculino) As forças desabrocham
 (Coro Feminino) Com a luz do sol
 (Solo masculino) E a beleza das mulheres
 (Coro feminino) Com o creme Rugol
 (Locução) Mais encanto para você
 (Coro) Creme Rugol
 (Locução) Mais juventude para sua cútis
 (Coro) Creme Rugol
 (Locução) Eis o segredo das mulheres lindas
 (Coro) Creme Rugool⁸⁰

Quando o investigador Rosalvo adentra o gabinete do comissário Mattos com um exemplar de *O Cruzeiro* e uma edição da *Tribuna da Imprensa*, uma das estratégias que utiliza para convencer o colega a ouvir as últimas notícias da crise política é reproduzir a abertura de uma das matérias do jornal de Lacerda: “Armando Falcão denuncia contrabando de Jereissati no Ceará. O presidente do PTB cearense faz parte da quadrilha de ladrões que

⁷⁹ Sobre a relação entre pensamento formular e oralidade, cf. ainda KELBER, W., op.cit, p. 29; 71.

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.locutor.info/audioJingles.html>>. Acesso em 30.12.2009.

tomou conta do governo” (FONSECA, 2005, p. 31). Conteúdo e ideologia à parte, a construção textual do impresso, muito provavelmente constituindo a manchete (ou o título) e o subtítulo da matéria, poderia ser reproduzida literalmente no script de um radiojornal e, depois, locucionada. Há, portanto, uma coincidência e uma circularidade entre o oral e o escrito e entre o rádio e a mídia impressa, que se observa na linguagem jornalística dos anos 1950. Nesse sentido, as reformas que marcaram a década e se traduziram numa tipologia de texto carregada pelos ideais de objetividade, neutralidade, isenção e imparcialidade de uma construção memorialística do “verdadeiro jornalismo”, que chega até os nossos dias (RIBEIRO, 2006; BARBOSA, 2007a, p. 149-173), estabeleceram padrões redacionais e editoriais fortemente influenciados pela lógica da linguagem formular oralizada. Não é por acaso que o lide, “respondendo às perguntas fundamentais do leitor” (O quê? Quem? Quando? Onde? Por quê?), tornou-se “a marca pessoal de Carlos Lacerda”, quando o jornalista determina que a técnica norte-americana sirva como parâmetro às notícias de sua *Tribuna* (BARBOSA, 2007a, p. 156-157). Ora, se até o lide *dialoga* com as expectativas do público consumidor de notícia, num tempo cada vez mais abreviado e fugidio, esse púlpito chamado *Tribuna* é o entroncamento de tendências orais e letradas, onde o intérprete da performance política constrói seus slogans, manchetes e lides, para lançá-los através das ondas sonoras e das letras que guardam um tipo de esquema mnemônico oral. Não é também mera coincidência que uma das dicas muito recomendadas para a produção de texto radiofônico, nas escolas do “bacharelismo ilustrado” jornalístico da atualidade, é tomar a estrutura da manchete e do título das matérias como esqueleto para se redigir um lide para rádio, acrescentando os artigos e mais algum outro elemento das perguntas do lide, que já não estiver na manchete ou no título. Acredita-se que, ao adotar o procedimento, aproxima-se a escrita para ser radiofonizada da expressão coloquial cotidiana. Ainda, se o texto for produzido em voz alta para depois ser escrito e, em seguida, novamente oralizado, “as sentenças ficam mais curtas”. Se esta é a lógica da escrita radiofônica, daquela que se constitui “a partir dos sons que [o redator gera] enquanto fala” e não da elaboração apenas mental (McLEISH, 1999, p. 63), existe, então, uma porosidade entre a linguagem pretensamente “objetiva” da nova imprensa dos anos 1950 e os modos orais de constituição e organização do pensamento, uma relação construída também na duração histórica, mas que encontra, nessa década, um momento de ruptura ou de discurso memorial de ruptura. Nesses padrões oralizados, destaca-se uma forma de pensar em que o significado depende mais da

conveniência do falante, entendida como *pragmática*, do que da estrutura linguístico-gramatical do discurso. Portanto, o que o senso comum qualifica de texto “objetivo” vai além da questão da isenção jornalística. Seu título e sua manchete compõem uma tipologia de escrita que dialoga com fórmulas orais de expressão, “mais situacionais do que abstratas”, que trazem com maior rapidez a realidade exterior da experiência e o mundo interior do narrador até o leitor-ouvinte, quando não o colocam imediata e diretamente no centro do contexto (ONG, 1998, p. 48-49; 60-61). Ao sintetizarem a trama logo na abertura da mensagem, rompem com o tempo cronológico-linear da escrita e do romance, em favor do tempo da ação.

A “ideia de imparcialidade contida nos parâmetros do lide e na edição”, instrumento para “[promover] a padronização da linguagem [e construir] para a imprensa o espaço da neutralidade absoluta” como “estratégia de poder” (BARBOSA, 2007a, p. 150-151) revela não apenas o caráter heterônomo do campo jornalístico, “cada vez mais sujeito aos refreamentos da economia e da política” (BOURDIEU, 2004, p. 41), como também uma exigência oral a perpassar os discursos, que precisam ser tão comprimidos e eficazes à comunicação imediata quanto o ritmo mais acelerado dos processos de industrialização e de unificação das massas, eletrizadas pelas vozes da política-mídia e da mídia política. As frases abaixo compõem diálogos e descrições acerca da crise de agosto de 54, na trama histórico-literária criada por Rubem Fonseca:

Lacerda era um mestre da intriga (...) Seus artigos no jornal e suas falas no rádio, nos últimos dias, haviam levado o governo a colocar de prontidão dentro dos quartéis trinta mil soldados, somente no Rio de Janeiro.

Sobre a cama estava um exemplar de *Última Hora*, o único jornal importante que defendia o presidente. Na primeira página, uma caricatura de Carlos Lacerda.

Todas essas acusações [da *Tribuna* contra ‘Vargas e seus capangas’] eram corroboradas por uma massa de documentos reproduzidos nos jornais.

“Lacerda não vai deixar ninguém esquecer” (FONSECA, 2005, p. 9; 93; 149-150).

A imprensa está definitivamente inscrita como um dos atores sociais e políticos que, desde os anos 1930, têm papel fundamental no Estado de massas. As citações também deixam ler de que maneira os diferentes *media* dialogam no sentido de conferir à imprensa o estatuto consensual de poder reconhecido na batalha pela opinião pública e pela construção da

hegemonia. Através do rádio, a materialidade da voz presa ao corpo do intérprete não é apenas a fala de uma personagem do jogo político, mas também a elocução de uma personalidade do mundo concreto que, pela primeira vez na história dos meios, fala diretamente com o indivíduo e a massa, ao mesmo tempo e em tempo real. Sua caricatura e suas fotos nos jornais são “imagens-monumentos” e “narrativas que engendram memórias” acerca do líder político-midiático (MAUAD, 2008, p. 29; 34), que também reforçam o caráter testemunhal-oral da presença viva de Lacerda, no tempo e nos espaços da cidade e dos meios de comunicação. Os documentos que os jornais reproduzem atestam o poder documental da palavra escrita, como forma de remediar a efemeridade do som do rádio e dos outros dispositivos de amplificação da voz e do gesto, de memória fluida e transitória. Para além da ação e do movimento produzidos pelo som, é mister reter a informação no suporte material do papel e da tinta, para também dissecá-la, analisá-la, recortá-la e visualizá-la em perspectiva, ao lado da imagem que, com ela, compõe a mensagem dos impressos. Na delegacia de polícia, o investigador Rosalvo arquivava os jornais e recorria à memória impressa como fonte de pesquisa, que ganhava status de documento, servia às investigações acerca do tráfico de influências políticas e ainda explicitava a função do jornalismo nas narrativas histórica e literária: “Andei espiando umas coleções de jornais velhos e vi fotos dele [Gomes Aguiar] com o Vitor Freitas nas colunas sociais” (FONSECA, 2005, p. 43). Com a diversidade de recursos midiáticos que formam um conjunto de mecanismos mnemônicos oralizados e letrados a serviço da construção da hegemonia no Estado-Nação massificado, “nem Lacerda nem Vargas vão deixar alguém esquecer”. Mestres da oratória e da retórica, as duas figuras mais emblemáticas de *Agosto* são os senhores da política e da mídia, mas, sobretudo, da memória.

Se a voz que ecoa pelas ondas do rádio, pelos carros de propaganda política que transitam na cidade dos sons e pelos alto-falantes dos comícios é a expressão material do pensamento dos homens que conciliaram e agitaram as massas, por outro lado, as imagens iconográficas e quirográficas certificam cada vez mais o poder da escrita como verdade. Ao ligar para a casa do comissário Mattos, a fim de convidá-lo para uma “grandiosa festa” no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, Salete ouve de Alice, que atende ao telefone, que o evento seria adiado provavelmente devido à turbulência política. Amparada pelo poder de verdade da palavra escrita e impressa, a ávida consumidora de leituras “idiotas”, na opinião do namorado intelectual, refuta a negativa de Alice, reproduzindo a fala do governador de que

“só um terremoto impedirá” a inauguração da exposição do quarto centenário da capital paulista. O que dá tanta certeza a Salete é o fato de que o anúncio da comemoração “está aqui no jornal” (FONSECA, 2005, p. 295), frase que menciona duas vezes e que deixa entender que as letras impressas, à semelhança da palavra, da música e dos efeitos sonoros do rádio, também guardam a força de produzir ação no mundo de onde saíram e aonde retorna a narrativa midiática.

Salete e Leniza são duas personagens de uma grande era, em que a política e o entretenimento midiáticos eram ferramentas primordiais para se chegar às massas. Marialva Barbosa, na interpretação que faz do pensamento de Francisco Campos como formador da ideologia do Estado Nacional de Vargas (2007a, p. 115-116), não apenas explicita o uso dos *media* na construção da hegemonia, como também fornece a senha para o entendimento acerca das mentalidades oral e letrada, que atravessam os meios e as mediações. Nas palavras do Goebbels getulista, “o irracional é o instrumento da *integração política total*” (apud BARBOSA, 2007, p. 115-116, grifos nossos), em que racionalizar o irracional significa manter a estrutura centro-margem e, conseqüentemente, o controle do Estado pelas classes dominantes letradas sobre as mentes e o território, enquanto irracionalizar o racional é dar um sentido oralizante à organização da sociedade, fortalecendo “o espírito de *comunhão* com o povo..., [utilizando-se] de todos os meios tecnológicos disponíveis para *interagir* com os cidadãos, substituindo-se progressivamente o *contato face a face*” (BARBOSA, 2007a, p. 116, grifos nossos). Na nova dialética entre o oral e o escrito, os “meios radifônicos” são os protagonistas de uma relação que, ao acontecer em tempo real, acaba por traduzir e sedimentar de vez a oralidade no contexto dos *media*, no Brasil.

4.4. Mnemosina entre a letra e a voz: as leituras operárias

O que a personagem do romance dos anos 1930 mais tem em comum com sua correspondente na literatura representativa da década de 1950 é o consumo de escritos considerados mundanos, aliado à escuta da música gravada e da programação radiofônica. Uma vez que “nenhum meio de comunicação possui significado ou existência sozinho, mas somente em constante intercâmbio com outros meios” (McLUHAN, 1964, p. 26), as práticas de leitura e o consumo desse material impresso fornecem uma pista interessante para se

entender a reviravolta oral promovida pelos meios elétricos, principalmente o rádio, nesse período da história dos *media* e sua relação com o público, no Brasil. Deparamo-nos com duas leitoras-ouvintes, cuja utilização da palavra escrita ultrapassa o sentido mcluhaniano de letramento, considerado “de modo geral, a habilidade de ler [e], especificamente, o uso das letras e do alfabeto fonético”⁸¹, pela intensidade com que manejam os produtos impressos. Tampouco estão tais práticas inseridas na concepção elitista e tradicional de cultura das letras como atividade mental de elevada abstração, teórico-conceitual, restrita a poucos, individualista e privilégio de uma minoria que cumpre as etapas consideradas necessárias à educação formal, oferecida pelos lugares institucionalizados e reconhecidos do saber e do conhecimento. O letramento, aqui, é de outra ordem, porque se dá na confluência de mídias, umas mais oralizadas, outras mais permeadas pela lógica da escrita e da organização do pensamento, mas, principalmente por evidenciar a circularidade dos regimes de processamento da informação, em linguagens, tecnologias e conteúdos híbridos. Assim, o mesmo ambiente de trabalho que formou Leniza na arte de conversar é o lugar por excelência de barganha de textos, com as colegas operárias:

Idália era a emprestadora de livros: *Anedotas de Bocage* (diziam Bocagem), *Lucrecia Bórgia*, *A Morta Virgem*, volumes estampados da Coleção Chique, da Coleção Galante. Um dia ofereceu-lhe uma brochura pequenina, cor-de-rosa: *Para Ler no Banho*.

- É formidável!

- Não quero. Não tenho banheiro.

Tinha chuveiro só... (REBELO, 1983, p. 17, grifos e parênteses do autor).

Diz o narrador que as oito horas de trabalho no laboratório de especialidades farmacêuticas “[passavam] mais rapidamente” graças ao “remédio” das conversas, que tinham na pauta, entre outros assuntos, o conteúdo dos livros. Se os diálogos e discussões eram vigiados e interrompidos pelo patrão e o encarregado de serviço, ocasião em que as operárias “calavam o bico [e] aplicavam-se ao trabalho” (REBELO, 1983, p. 17), a leitura, que exige um mínimo de separação do corpo e da mente de outras atividades, só poderia se fazer presente pelo ato de contar e o ato de ouvir, nos intervalos clandestinos. É quando os textos

⁸¹ Cf. verbete *literacy* do Glossary of McLuhan Terms and Concepts, op.cit.

oralizados, de onde provêm muitos dos assuntos, longe de fomentarem a separação entre o indivíduo e o grupo, acabam por dar ainda mais sentido à existência compartilhada.

A conversa que se estende conectiva e persistentemente através do ruído contínuo das máquinas, entre as garotas nos trabalhos rotineiros das fábricas, é tão local, tão pessoal e tão íntima que as torna um grupo fechado e envolvente. É quase sempre elementar, algo cru e frequentemente generoso. Seus temas principais estão entre os grandes temas da existência – o casamento, filhos, as relações com os outros, o sexo... Elas estão exercitando seu forte ímpeto da tradição [oral] de tornar a vida intensamente humana, de humanizá-la apesar de tudo e, assim, torná-la não apenas tolerável como também positivamente interessante (HOGGART, 2006, p. 74).

De posse da chave de leitura para as obras, adquirida na troca de informações orais no trabalho, só restava às operárias continuar o encontro com os textos no ambiente doméstico, onde se encontrava o tempo e o espaço necessários tanto à leitura silenciosa e reclusa, quanto ao comentário das histórias com os entes mais próximos. Antes e depois de o som do novo aparelho de rádio tomar conta da sala e irradiar-se aos outros cômodos, em meio às melodias tocadas no violão de Seu Alberto e ao barulho das águas que banhavam os corpos dos inquilinos, as letras dos impressos também circulavam na pensão onde Leniza morava. O fato de também ouvir dos hóspedes “suas anedotas bocagianas” revela o quanto um texto é dado a ler através de múltiplas materialidades e práticas: ele está no livro emprestado pela colega, no comentário que dele se faz no trabalho e, quando a jovem retorna a casa, encontra-o mais uma vez na voz dos inquilinos que ecoa dos “quartos de portas abertas”, do “chuveiro e latrina comuns”. Há uma variedade de cenários de leitura na pensão. O quarto de Leniza, com “almofadas no chão [e] retratos de artistas pelas paredes”, sugere a necessidade de conforto e uma prática de leitura mais relaxada, em que as personagens das histórias são convidadas a integrar o mosaico imagético de personalidades e a dialogar com a leitora na intimidade da noite, que era o momento reservado aos textos. Tal aconchego não se verifica no aposento vizinho: “Havia luz no quarto do marceneiro, de porta aberta, com o jornal estendido sobre a mesinha cambaia”. Percebe-se, no gesto do leitor do universo operário, tanto um esforço de leitura quanto uma certa abertura para os sons e movimentos do restante da casa, o que parece romper em parte com a noção de distanciamento comumente associada ao contato individual e silencioso com palavra escrita, ainda que na privacidade do quarto (REBELO, 1983, p. 12; 17-18; 28; 78). Mas, no caso das anedotas bocagianas, uma das leituras comuns aos habitantes da pensão, cabe perguntar que tipologia de texto é essa que circula pelos livros e pelos corpos. Sem dúvida, é mais uma expressão do realismo grotesco, de caráter não oficial, “carregada de

imagens da vida material e corporal..., da satisfação das necessidades naturais”, no contexto das classes populares (BAKHTINE, 1970, p. 48).

Não é difícil localizar as *Anedotas de Bocage* na intersecção da cultura oral com as formas escritas do pensamento. As narrativas curtas, divertidas e picantes formam um conjunto de historietas que o imaginário popular atribui ao poeta setecentista português, que viaja pelo mundo, esbarra com todo tipo de gente, envolve-se num sem número de situações ora cômicas, ora embaraçosas e constrangedoras, ou até mesmo eróticas. São pequenas piadas, a maioria delas em forma de diálogo entre Bocage e um interlocutor qualquer, que revelam algumas vezes uma intenção didático-pedagógica e, em outras ocasiões, fornecem um receituário da vida ao revés, aproximando-se do riso grotesco de um *Till Eulenspiegel* ou de um *Pedro Malasartes*, personagens da tradição oral germânica e luso-brasileira, respectivamente.

Uma senhora, a quem Bocage meteu um susto, largou um grande peido e ficou muito envergonhada.

O poeta perguntou com voz maviosa:

- Por quem suspira, senhora? (BOCAGE, 2003, p. 52).

São marcantes as referências aos “domínios inferiores” que “rebaixam, aproximam da terra, corporificam”, distanciados que estão dos ditames canônicos de uma “nobre literatura” e mais próximos da “gramática jovial” das chamadas formas orais (BAKHTINE, 1970, p. 29; 40). Assim como no universo da cultura popular da “grande garganta” oral de François Rabelais, não há escrúpulos em atribuir os nomes de fatos da vida que se governa pelos desejos e as necessidades mais viscerais do ser humano:

Estando Bocage a cagar à beira de uma estrada, voltado com a cara para a parede, passou alguém e disse:

- Então você não tem vergonha?

- Tenho, mas não no cu; por isso o volto para quem vai passando (BOCAGE, 2003, p. 48).

Assim como o grotesco rabelaisiano do *petit peuple* da “França de baixo” se produzia no contato com a alta cultura letrada medieval e renascentista, o anedotário de Bocage, que visita a literatura de cordel brasileira e circula na biblioteca operária ambulante dos anos 1930, traz situações menos inglórias e dialoga com “a cultura de cima” das instituições que visam apaziguar os ânimos e ordenar a sociedade. Nestes momentos, a presença do oral se faz

sentir na transformação das piadas em recurso mnemônico para trazer ensinamentos e fazê-los perpetuar no tecido social, como nas parábolas neotestamentárias, transmitidas de boca a ouvido e transcritas em seguida. A tipologia textual comprova mais uma vez de que maneira, “na oralidade, a forma”, aqui entendida como *modo formular de comunicação*, expresso no diálogo e no jogo de palavras, “torna-se a alma da mensagem” (KELBER, 1983, p. 26-27):

Que diferença há entre sábios e ignorantes?

Resposta de Bocage:

- Os sábios enganam-se pensando que são compreendidos por todos; os ignorantes, presumindo que todos ignoram o que eles sabem (BOCAGE, 2003, p. 31).

Um pequeno conto de uma página narra a história de um namorado que “desejou ver e beijar o encantador seio da sua Julieta”. A narrativa curta e de forte apelo sensorial faz parte das leituras com as quais Leniza se deliciava e que a preparavam tanto para a vida na cidade dos sons, das imagens e dos gestos, quanto para a carreira de estrela do rádio. A cena se passa “n’uma friza do Odeon”, onde o galanteador leva o objeto da sedução para o fundo do camarote, escuro e distante dos olhares alheios. Enquanto tocava e beijava os seios da jovem, dali “emanavam todos os perfumes das flores campestres... e também os aromas das flores menos virginaes”. São “volúpias capitosas que perturbam os sentidos” do homem sedutor, enquanto “[acaricia] com a vista e com os lábios a carne branca e embalsamada do seio de Julieta”. *Para Ler no Banho* é uma brochura que contém “cincoenta historietas recolhidas em páginas...bastante frívolas”, destinadas ao público feminino da Paris *fin-de-siècle*, que encontra um repertório amplo e variado para se deliciar, enquanto sente no corpo a água da banheira. Há de tudo um pouco, desde duelos entre mulheres que disputam o mesmo homem, narrativas mitológicas de faunos e ninfas, deuses e heróis, cavaleiros e amazonas, rainhas e plebeias, até histórias de casamentos e abandonos, de namoros proibidos, de maridos e amantes, de padres voluptuosos e fidalgos despudorados. Um conto lésbico, cujo título é “No século XXI”, fala do casamento de “duas adoráveis esposas”, com direito a uma “bella festa de nupcias” em que foi convidada boa parte da burguesia e também do mundo dos prazeres da capital francesa (MENDÉS, 1903, p. 67-70, conservada a grafia original). Na representação que o autor constrói sobre o distante e futuro século XXI, como a era da liberdade e da naturalidade de todas as relações de gênero, a modernidade da *Belle Époque*, pelo que se vê, ainda não havia esgotado seu capital revolucionário.

A *salle de bain* das “gentis” e “deliciosas” parisienses torna-se um microambiente propício a várias sensações, na fluidez temporal do banho. Os textos estão carregados de impressões visuais e auditivas, muitas vezes sinestésicas (“um espelho que falla”, “a agua da banheira [que] faz um agradável sussuro”), olfativas (“vapores humidos dos aromas que exalam da banheira de alabastro branco”) e táteis (“a agua amorosa que vos aperta todas n’uma só caricia” e “cabellos que queimam os dedos e os olhos”). É uma escrita de fortes resíduos orais, tramada em narrativas altamente sedutoras, seja na linguagem, seja no conteúdo (MENDÉS, 1903, p. 181-182, conservada a grafia original). O prólogo da coletânea, cujo suporte material é uma brochura de formato 15,5 x 11,5cm⁸², recebe o título de *Symphonia*, que faz pensar na força do som de mexer com a totalidade dos sentidos, transferida para as letras que passam a incorporar esse potencial, quando cada conto se transforma no elemento de uma grande composição harmônica. Nas palavras iniciais da obra, o poeta parnasiano francês Catulle Mendès fornece uma tipologia de leitura no mínimo curiosa, destinada a um ambiente de reclusão e alienação dos estímulos provenientes de duas realidades: a do mundo material que fornece dados à tessitura de uma intriga e também a de um modo ficcional inapropriado ao ambiente de leitura relaxada, que desmobiliza as agressões externas da vida moderna e que, agora, ao mesmo tempo mobiliza e dá vazão a outras sensações. A interação da leitora com o impresso, no diálogo imaginativo com as letras, auxiliado pelo movimento do corpo e da água na banheira, parece compensar a ausência de um ambiente comunal típico das situações de oralidade:

Então, algumas vezes, depois do sonho se desvanecer, no repouso do espirito cansado excessivamente pela illusão, seria agradável lêr um livro. Mas que livro? Esses romances brutaes que apresentam em pleno dia a humanidade moderna sanguinolenta ou manchada de lama, decerto aterrorisariam a vossa delicada languidez. A obra digna de ser folheada pelos vossos lindos dedos humidos, deveria ser semelhante á vossa phantasia e continua-la sem a distrair (MENDÉS, 1903, p. 4-5, conservada a grafia original).

O mundo do texto que, na opinião do autor, deve coincidir com o mundo da leitora, enfatiza o caráter ficcional da narrativa e da vida como narrativa, mas, principalmente, o papel da imaginação criadora na refiguração do real. Caberia ao texto literário, entre outras funções, ultrapassar a ilusão da modernidade, da vida que começara a ser excessivamente regida por novos dispositivos tecnológicos, dentre eles a fotografia e sua mítica de espelho do real, e unir

⁸² O pequeno livro de contos aqui analisado é uma tradução portuguesa publicada em 1903, que muito provavelmente ainda circulava no Rio de Janeiro da década de 1930.

forças à leitora para fazer valer a fantasia, o sonho e a criação imagética, cujas dimensões dependeriam mais do trabalho conjunto de autor e leitora, quando o texto se torna texto na hora do banho. O escritor inclusive chega a lamentar, nas páginas conclusivas da obra, não ter podido estar na companhia da leitora-banhista, uma ausência compensada pelo “livro [que] talvez ahi esteja”. Mas Catulle Mendès imiscui-se no texto para interpelar “as bellas banhistas enamoradas”, e acaba reproduzindo uma forma dialógica de aproximação com as leitoras, dentro da narrativa (MENDÉS, 1903, p. 38; 218). A obra personifica o autor. Ela é presença na ausência, ainda que a se esvaia na efemeridade do vapor da água da banheira que “faz um agradável sussurro” e, tal qual o som que produz, somente é capaz de durar no instante necessário para atingir os sentidos. Não pode ser como um romance, a tipologia que mais faz transparecer a lógica da mentalidade letrada da continuidade, do tempo cronológico e linear e do aprofundamento psicológico das personagens. A leitura de um romance extrapolaria o ambiente a que se destinam os contos e estenderia o tempo, tornando mais complexa a relação com o texto. Assim como nas situações de intercâmbio oral cotidiano, em que a comunicação se faz nas intervenções inesperadas que constroem a trama das narrativas, bem como na escuta radiofônica em blocos descontínuos de informação⁸³, a leitura entrecortada dos pequenos contos acontece paralelamente à outra atividade, e por isso...

Não deve ser de grande fôlego, nem muito complicada, mas sim feita de pequeninos contos, - a vossa criada de quarto já bate á porta e diz: “Madame, quer sair do banho”? – é preciso que a obra seja docemente vaporosa..., verdadeira, poética..., porque a agua da banheira sacudida pelo vosso riso faz um agradável sussuro contra a faiança-rosa esmaltada ou contra o branco alabastro.” (MENDÉS, 1903, p.4-5, conservadas a grafia, a pontuação e a sintaxe originais).

Ainda no repertório de leituras da classe trabalhadora do Estado Novo, herdado principalmente de publicações da segunda metade do século XIX e da virada para o XX, está a história dramática de uma jovem muito conhecida pelas classes populares: *Elzira, a Morta Virgem*. Uma pequena brochura, disponível no acervo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, com um pouco mais de cem páginas, no formato 16 x 11cm, impressa em corpo 14, é uma das edições da obra de Pedro Viana que circulava na cidade e, muito provavelmente, em outros lugares do país. Na folha de rosto, o título **MORTA E VIRGEM** aparece em negrito no alto da página e, logo abaixo, a inscrição: **ROMANCE ORIGINAL**

⁸³ Não pode haver representação do rádio nesse romance publicado décadas antes da aparição do veículo. Aqui, consideram-se as personagens de Marques Rebelo como leitoras e produtoras de sentido dos textos.

BRASILEIRO, por P.*****, CAPITAL FEDERAL, 1891. A ocultação das letras restantes do nome do autor evidencia que se trata de uma edição pirata, o que remete menos a um conteúdo supostamente inconveniente (a obra nada tem de proibitiva) do que a sua popularidade. O anonimato do autor, apesar de ele ser conhecido pelo público, mostra a necessidade de se multiplicarem os modos de publicação e também de que maneira o gosto popular passa a determinar o que se lança no mercado, a materialidade dos textos, além de influenciar na escolha dos temas.

O romance, que é um verdadeiro dramalhão folhetinesco, conta a história de uma jovem da burguesia carioca que recusa o casamento arranjado pela família, envolve-se numa paixão avassaladora por um rapaz de classe inferior e é proibida de juntar-se ao verdadeiro amado. Entregue à palidez e à doença, ela acaba morrendo sem ter conhecido o leito nupcial⁸⁴. Publicado originalmente em 1883, *Elzira, a Morta Virgem* ou simplesmente *Morta Virgem* traz ingredientes interessantes que, sem dúvida, contribuíram para sua subsistência ao longo dos anos, até chegar às mãos das ouvintes de rádio, na década de 1930. Além da temática apelativa, que dialoga com a realidade de muitas jovens donzelas de uma sociedade que se modernizava num ritmo cada vez maior, mas que ainda mantinha formas, ritos e valores tradicionais, a “linguagem fácil, fluida e sem rodeios” (EL FAR, 2004, p. 127) aproximava o livro de um público menos exigente quanto às formalidades do idioma, inserido num tipo de cultura letrada que não era a das elites altamente escolarizadas e que não necessariamente fazia uma leitura intensiva dos textos. Nas palavras de um dos editores do romance, reproduzidas por Alessandra El Far, trata-se de uma narrativa “sem complicações de enredo”, que faria com que “as amarguras de Elzira [permanecessem] *guardadas na imaginação*, mesmo depois de uma *leitura rápida*”. Rápida e envolvente como a paixão dos jovens, que o narrador compara “aos fluidos de uma ‘*corrente elétrica*’” (2004, p. 127, grifos nossos). Tal comparação, feita poucos anos antes do início da *Belle Époque*, já evidencia uma “reorganização da vida sensorial” e comunal, trazida pela eletricidade e suas tecnologias, que se percebe, principalmente, na compressão do tempo e do espaço, na aceleração da informação e no constante intercâmbio dos sentidos, quando as pessoas passam a “viver na máxima proximidade criada pelo envolvimento elétrico na vida umas das outras”

⁸⁴ Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (18870-1924)*. S. Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 124-144.

(McLUHAN, 1964, p. 19; 35). Era de se esperar que, nesse contexto, se reativasse a função da memória oral, de manter os dados que compõem as mensagens no corpo físico dos agentes da comunicação. O editor de 1905, que escreve o prefácio do livro, parece ter entendido essa lógica mnemotécnica, quando dá a ler que somente um enredo descomplicado permitiria uma leitura rápida e, com isso, a retenção da informação acompanhada pela criação imagética. A própria linguagem, expressa numa construção sintática distante de circunlóquios contribuiria para isso, em parágrafos muitas vezes excessivamente curtos, como os que compõem a sequência abaixo:

O salão está cheio.
 Todas as cadeiras ocupadas.
 As janellas tambem pelas moças, que brincam (ANÔNIMO, 1891, p. 8, ortografia original).

Ou, ainda, em períodos um pouco mais longos que expressam uma única ideia cada um:

Estava esse moço justamente na sala, quando annunciaram a chegada do Dr. Flores com a familia.
 Ficou surprehendido Amancio com a deslumbrante formozura de uma das filhas do velho medico.
 Empallideceu e tremulo ficou quando viu seu ingresso no salão.
 Uma emoção desconhecida experimentou.
 Sentiu em si qualquer coisa de extraordinario (ANÔNIMO, 1891, p. 10, ortografia original).

A personagem de Marques Rebelo pode ter encontrado nos textos literários algo mais do que um enredo simples que prendesse sua atenção e fizesse vibrar seu corpo. As leituras apontavam para o mundo do rádio, no conteúdo e na forma. Numa conversa com Dulce, a cantora bem-sucedida, “Leniza estava inteiramente fascinada pela companheira. Relacionava-a com a heroína de certo romance que lera, dos pouquíssimos romances que lera, mas que a encantara” (1983, p. 136). Fica evidente a relação de mão dupla entre os produtos da escrita e da impressão, uns mais, outros menos ficcionalizados, e o universo das ondas hertzianas. Na década de 1930, as “estórias já eram dramatizadas ao microfone” e a lógica da escrita também contribuía à popularização do rádio. “Logo que acabar, você vai me levar o programa à Dona Carmem, na secretaria, para *datilografá-lo*”, ordena o diretor de broadcasting da Metrópolis, a emissora de Leniza, ao assistente (REBELO, 1983, p. 137, grifo nosso). Através da adoção dos *scripts* que requintavam vários tipos de programas (FERRARETTO, 2001, p. 119; MOREIRA, 2002, p. 72), os heróis e heroínas transferiam-se da ficção literária para a ficção

radiofônica, e depois retornavam ao mundo da experiência para construir mitos e representações.

A ficção jornalística, entendida como narrativa e, portanto, também como representação do real, ainda fazia parte dessa circularidade entre o oral e o escrito, na constituição do veículo de comunicação e das mentalidades que se lhe vinculavam. A relação pode ser percebida nas práticas de leitura, nas materialidades dos textos e nas estratégias de publicação. “Para as noites de casa, [Leniza] tem os romances emprestados, as revistas, os jornais dos hóspedes”, quando não vai, também no período da noite, desfrutar da escuta radiofônica interativa do “rádio do vizinho” – vestígios da obra que apontam à porosidade de formatos, linguagens e conteúdos de diferentes construções narrativas, no contexto da recepção. A própria formação da cantora, iniciada em casa com a ajuda de Seu Alberto, incluía publicações musicais, que transferiam as melodias para o impresso e permitiam, assim, uma subsequente oralização: “[Ele] trazia-lhe o *Jornal das Modinhas*, o *Álbum do Seresteiro*, a *Lira do Povo*, pedia que decorasse novas letras, que cantasse assim e assado, puxava por ela”. O exercício, que combinava a palavra escrita e a música, transformou a performance vocal de Leniza, que “ficou mais plástica, mais afinada, ganhou maior volume”. Além dessas publicações especializadas, jornais e revistas dão notícia do “broadcasting nacional” e, através da grande e pequena imprensa, Leniza “sabia de tudo o que se passava”. O rádio é, portanto, também o que se diz sobre o rádio, ao ter sua materialidade estendida do som efêmero à perenidade das letras e imagens, que lhe emprestam memória. Leniza tinha consciência do poder de legitimação da escrita, e trabalhava para ver sua imagem construída no som sendo ampliada e sedimentada pelos impressos, que se uniam ao rádio para compor e sustentar a arrancada da indústria cultural, no Brasil. Imaginava “se vestindo bem, cotada à beça, com retrato nos jornais todos os dias”. Nos tempos em que o samba invade a programação das rádios, antes considerado menor justamente por seu caráter popular-oral, é esse ritmo que vai garantir o sucesso da cantora e fazer com que aumente sua cotação. “A *Carioca* deu-lhe o retrato na capa. A *Radiofonia* alargou-se numa entrevista em que apareceu respondendo a uma infinidade de questões que não lhe tinham sido perguntadas (- Qual é o maior desejo de sua vida? – Amar!)”. As folhas impressas, ao materializarem a imagem, facilitam a correspondência entre o real e sua representação, a ponto de se confundirem: “Parece um sonho!... Retratos nos jornais, nas revistas, [Leniza] falada, comentada, apontada”. O Rio de Janeiro, mais especificamente, é o lugar privilegiado da circularidade do

oral e do escrito e também da interinfluência midiática. Quando a mãe de Leniza diz ser Araci Cortes “mais mimosa” do que Carmen Miranda, justifica sua escolha pelo fato de tê-la já visto no teatro (REBELO, 1983, p. 25; 28-29; 35; 72). Os *media* concorrem entre si e se complementam na tarefa de tornar presentes e concretas as personalidades para uma audiência multidisciplinar, no que diz respeito às linguagens que têm à disposição. Os índices de oralidade das revistas que estendem a performance vocal ou corporal, presentes na fotografia, na construção dos textos, na “reprodução” da entrevista, na forma dialógica de se relacionar com o público, publicando cartas, respondendo a perguntas, atendendo à ingerência do popular e ao mesmo tempo infringindo padrões burgueses de comportamento, aumentam ainda mais o culto à personalidade e o processo de materialização do intérprete no imaginário dos ouvintes-leitores. A política, ao se beneficiar dessa estratégia, mostra que, se o campo jornalístico (e midiático) lhe é heterônimo, o campo político também não se faz isolado da indústria cultural.



Fig.19: Rádio e política unificam a Nação

Salete, a personagem que sucede a Leniza na grande era Vargas, estende e ilustra no tempo e na ficção literária o diálogo entre os *media*. Amante do comissário Mattos, que a considerava “analfabeta”, porém “esperta e inteligente”, a jovem vaidosa dos anos 1950 era consumidora voraz das revistas de variedades, uma prática criticada pelo namorado que dizia ser a companheira “muito influenciada pelo que lê nessas revistas idiotas”. Depois de o namorado intelectual insistir em provocá-la, reafirmando sua “burrice” e seu “analfabetismo”,

Salete, para provar que “[sabe] ler muito bem”, toma um livro que Mattos “não larga nunca” e que fica próximo à cama, e lê para ele em voz alta um artigo do Código Civil (FONSECA, 2005, p. 26; 101). A conversa que se desenrola neste momento fornece indícios de duas práticas distintas da cultura das letras:

“Artigo 544. O álveo abandonado do rio público ou particular pertence aos proprietários ribeirinhos das duas margens...”

“Chega. Você lê como gente grande.”

“Vocês advogados conversam uns com os outros de uma maneira muito esquisita. Não sei como você aguenta ficar lendo este livro.”

“Eu odeio essa merda.”

“Álveo. Que troço é isso?”

“Álveo abandonado. É a depressão de terreno que servia anteriormente de leito de um rio.”

Salete riu: “Os rios mudam de lugar?”.

“Duvidar é um sinal de inteligência. Não encontrar respostas é um sinal de burrice. Assim é você.”

“Sou burra mas não durmo num sofá-cama Drago.” (FONSECA, 2005; 26-27).

O letrado dos livros já havia reconhecido, entretanto, outro tipo de inteligência da namorada, que lhe confere perspicácia e desembaraço no mundo da experiência cotidiana. Algo parecido com o que acontecera com Leniza, quando sua “própria inteligência se transformou”, nas “conversas intermináveis” com as colegas operárias e no contato com as páginas de sensação dos romances, e a jovem passou a “[ter] respostas para tudo” (REBELO, 1983, p. 17). Entretanto, ao fazer apologia da dúvida no contexto da leitura de um livro, Mattos talvez queira indicar que o verdadeiro espírito letrado seja inquisidor, analítico e teórico e se ligue a um determinado uso da escrita não restrito ao consumo das publicações impressas, que misturam jornalismo, literatura e entretenimento, em palavras e imagens. Considerando o menosprezo que sentia pelos objetos de outro consumo letrado, as revistas de grande circulação da época, o comissário busca se diferenciar de Salete. Mais uma vez, reaparece na história das representações do oral e do escrito no Brasil a ideia de separação do letrado, forjado na leitura canônica ou de elite, do universo dos comuns, uma herança seiscentista da família de Pe. Antonio Vieira e de outro Matos, em forma de estrutura de sentimento durável e resistente até às mudanças no universo da comunicação, impulsionadas pelos novos meios que surgem no processo de modernização do país.

Há duas maneiras distintas de perceber a leitura. “Acho que você lê demais. A dona Floripes disse que um homem que frequentava a casa dela ficou maluco de tanto ler”, observa

Salete após o namorado dizer que “a ereção do membro masculino só pode ocorrer com a ‘ajuda da razão’” (FONSECA, 2005, p. 80-81). Assim como Mattos - e cada um posicionado num lugar de fala diferente que o contato com os escritos contribui para definir – Salete, quando faz tal comentário, nos permite entender a fluidez das concepções de leitura e letramento, sujeitas às mudanças nas materialidades, nas práticas e nas apropriações que geram tais representações. Mas, se a personagem não se encontrava à vontade na presença do amante, quando o assunto era leitura, o mesmo não acontecia nas trocas de material impresso com alguém do mesmo universo mental e culturalmente compartilhado:

Antes de a manicure ir embora Salete lhe deu, como fazia sempre, as revistas *Cinelândia*, *Grande Hotel* e a *Revista do Rádio*, que já lera.

Salete ficou pensando, sentada no sofá da sala, enquanto folheava a *Cigarra* nova, desatenta, sem conseguir ver nem mesmo os desenhos de moda do Alceu. Pensava no que a manicure lhe havia dito. A gente tem de brigar pelo homem que a gente ama (FONSECA, 2005, p. 104).

Enquanto Mattos “lamentava que suas leituras na faculdade, não apenas do filósofo escocês [Hume], mas também de Berkely e Hegel, tivessem sido tão superficiais”, na sala da casa de Salete não há culpa. Ali, o primado da “irracionalidade das massas” como público se traduz num tipo de apropriação dos impressos ligado ao entretenimento e ao consumo, que sinaliza não a falta de inteligência conforme expressa na cultura do bacharelato de Mattos, mas outra razão e outra mentalidade, a dialogar mais com a experiência do sujeito no mundo concreto, seus movimentos e interações. Além da preocupação com a disputa pelo amor do namorado, que resulta numa conclusão desprovida de abstrações, diferente daquela a que chegara Mattos a respeito da inteligência, a leitora das revistas de variedades e ouvinte assídua da Rádio Nacional está interessada na renovação constante do repertório de palavras, sons e imagens, que pauta as conversas e também ajuda a construir sua própria imagem de mulher moderna. Ao percorrer as vitrines chiques do centro da cidade e comprar numa farmácia “um vidro de Vanadiol que o rádio dizia ser bom para os nervos”, Salete vestia “um conjunto de jérsei de lã, que a revista *A Cigarra* dizia ter sido lançada pelas existencialistas” (FONSECA, 2005, p. 36-37; 104). Um anúncio da *Revista do Rádio* de 12 de agosto de 1952, dois anos antes da existência ficcional de Salete, é a marca evidente de um real atravessado pela ficção e da concepção imagética dos sujeitos-personagens, construídos pelas narrativas dos meios, nas linguagens variadas do som, da fotografia, do desenho e da letra:



Fig.20: A vida como narrativa

O rádio e as revistas de variedade tornavam-se lugares de emancipação e afirmação da personalidade, além, é claro, de mola propulsora do consumo material. Ser existencialista, para Salete, era “sentir-se um pouco mais, um pouco mais, hum, livre” (FONSECA, 2005, p. 37), numa espécie de ficção que tramava para si, na realidade concreta do presente imediato. Quando acatam a publicidade veiculada pelo rádio e a revista, conferindo aos meios um lugar de fala legítimo, essas “personagens notáveis da novela da vida cotidiana” ainda nos remetem a uma ideia de tempo progressista, como se, ao tomar o devido “cuidado que a aparência exige”, elas inevitavelmente chegassem à renovação tão almejada do corpo e do espírito, mas que só tem efeito porque se dá no presente da performance.

O “progressismo” auxilia a viver em função do presente, ao rejeitar o passado; mas o presente é desfrutado somente porque e enquanto é presente, o mais recente e não o passado obsoleto; assim, na medida em que cada novo “presente” se aproxima, os outros são descartados (HOGGART, 2006, p. 143).

Essa concepção existencialista da realidade, “do concreto e pessoal ao imediato, presente e agradável”, uma espécie de marca registrada de Salete e também da classe operária inglesa, analisada por Richard Hoggart nos anos 1950 (2006, p. 96), remonta ao imaginário do rádio construído pela aspirante a cantora, na década de 1930, quando cantar nas ondas hertzianas significava “ser livre” (REBELO, 1983, p. 33). Uma concepção talvez alimentada pela literatura popular que a aspirante a estrela consumia, desde a *Morta Virgem* com seu anseio de liberdade até as publicações que davam conta do *broadcasting nacional*.

A *Revista do Rádio* de 12 de agosto de 1952 traz uma amostra da presença material do meio de comunicação no dia-a-dia de uma cantora e compositora de “orquestrações”, que bem poderia corresponder ao cotidiano de Salete, quando a personagem de Rubem Fonseca fala do lugar onde mora e descreve os móveis e os aparatos técnicos que compõem o ambiente: “O meu apartamento, como você pode ver...” (2005, p. 102). Sob o título de “Minha Casa é Assim”, Stelinha Egg posa para a imprensa do entretenimento radiofônico. A página em que figura a esposa do maestro Gaya é composta de sete quadros com fotos da dona de casa no lar, completadas por balões em que se lê a transcrição do diálogo que empreende com os ouvintes-leitores. No formato de fotonovela, cada cena corresponde a um cômodo da habitação e à atividade que ali se realiza. Há uma intenção clara de reproduzir, por imagens e palavras, a ação da personagem num cenário real e, com isso, desmistificar o mundo do *broadcasting*, tornando-o acessível, ao transportá-lo para a experiência concreta dos ouvintes-leitores, ao mesmo tempo em que mostra como a mídia se constitui a partir da materialidade cotidiana.



Fig.21: Gente de rádio, rádio das gentes

Por toda a página, o que impera é o tom pessoal da “conversa” imagética: o leitor visita a personagem da matéria pela primeira vez e a anfitriã o guia pelos cômodos. “Idealizei e decorei minha casa, tentando fazer uma decoração leve, com móveis claros e escuros,

formando o contraste. O rádio-vitrola é de pau-marfim, a mesa de imbuia, a cadeira colonial”. Na foto que corresponde ao balão, uma balzaquiana bem vestida, penteada e sorridente, está sentada de pernas cruzadas numa poltrona em frente à vitrola e manuseia com um misto de classe e descontração um dos discos que está prestes a colocar no aparelho. As poses parecem querer dar um tom natural às cenas. Numa delas, Stelinha está no “quarto de vestir”, com a porta do armário aberta, organizando as camisas do marido em cabides. Não há nenhuma perspectiva metafísica da vida e nada parece requerer uma análise psicológica profunda das personagens, num contexto apenas situacional e empático, como na cena do romance de Fonseca em que Salete troca revistas com a manicure e fala do amor que sente pelo comissário Mattos. A harmonia das composições de Stelinha e do marido se transfere para a narrativa imagética do dia-a-dia da esposa dedicada do maestro – duas personagens humanizadas pela imagem. A revista capta os instantâneos de uma família que vive da música, afinada pelo diapasão do rádio. Dois aparelhos, um na cozinha “para ouvir novelas” e outro na sala, em composição com o fonógrafo, testificam a presença da técnica sonora que enche os ambientes. Quando Stelinha diz que “não se pode fazer bons quitutes numa cozinha apertada”, é porque ali também o som do rádio necessita de espaço para se propagar. A fotografia permite ao leitor adentrar o espaço privado e reconhecer, ali, traços de um real; faz-se, portanto, imediata como o rádio, que pauta as páginas da revista onde a imagem se reproduz. Mais uma vez, os *media* trabalham conjuntamente a favor da representação do oral.

Os itens que formam o cenário da fotonovela, digamos, radiofônica, deixam ver um apartamento de classe média e fornecem indícios de como duas carreiras ligadas ao rádio podem garantir a sobrevivência familiar, dentro de certo conforto material. Há sinais ainda, nas cenas fotografadas, da permanência de valores ligados à tradição oral que os meios ajudam a sustentar. Nas imagens e nos diálogos encerrados nos balões, percebe-se claramente a “qualidade inalienável da vida doméstica”, em que “o sentido do pessoal, do concreto e do local se incorpora primeiramente na ideia de família e, depois, na de vizinhança”, ao permitir, no encontro entre texto e leitor, a entrada deste último na narrativa. Os aparatos técnicos, presentes na casa da personagem da *Revista do Rádio* e no apartamento da personagem do romance de Rubem Fonseca, significam mais do que a simples intenção de estar atualizado com as novas tendências da vida moderna; “estas coisas subservem aos valores domésticos” e compõem ambientes de calor, aconchego e agregação familiar e compadresca, onde os ouvintes-leitores penetram porque significam “alguma coisa para a gente” (HOGGART,

2006, p. 18-20) e vice-versa, quando a personagem humanizada pelos meios ganha a intimidade do público. A convivência entre tradição e modernidade, ao se preservarem valores comunitários mesmo diante do progresso material e da vida cada vez mais acelerada, ainda pode ser percebida num jingle radiofônico da época:

Natal, hora tão feliz
Da família em reunião cordial
Coca-Cola presente lhe diz
Feliz Ano Novo, Feliz Natal

(Locução) Feliz Natal e Próspero Ano Novo. É o que deseja a todos a deliciosa e refrescante Coca-Cola, *a bebida da família e da cordialidade*.

Feliz Natal e Feliz Ano Novo
São os votos de Coca-Cola⁸⁵

Uma vez que o sentido das publicações – e do próprio rádio – é também trabalhar para reduzir as diferenças de classe, no tempo das massas, o recorte produzido do cotidiano da personagem da revista, se não pinta o cenário de uma residência do povo comum (das classes baixas, das “gentes de ofício”), pelo menos consegue incorporar valores comuns a todos, calcados no que é possível compartilhar – a herança oral:

Outras pessoas podem viver uma vida de “adquirir e gastar”, ou uma “vida literária”, ou “a vida do espírito”, ou até mesmo “a vida equilibrada”, se é que isso existe. Se quisermos capturar alguma coisa da essência da vida da classe operária numa frase, precisamos dizer que é “a vida densa e concreta”, uma vida cuja força principal está no íntimo, sensorial, detalhado e pessoal. Isso, sem dúvida, seria verdadeiro para os grupos operários em qualquer lugar do mundo (HOGGART, 2006, p. 74).

4.5. O morro e a várzea: ecos de um passado insistente

Mas o mundo do rádio, de que participam os compositores Stelinha Egg e o maestro Gaya, é também um campo de disputas internas para fazer valer não apenas as representações advindas das relações de forças entre os agentes (BOURDIEU, 2004, p. 30), mas sobretudo o poder de cada um deles – e do meio – de reafirmar o estatuto oralizado da comunicação, que simula o ambiente concreto da interação cotidiana no imediatismo temporal. O romance *A*

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.locutor.info/audioJingles.html>>. Acesso em 30.12.2009.

Estrela Sobe é um verdadeiro manual para se destrinchar esse universo da grande era Vargas. Quando Leniza aos poucos vai incorporando a cantora de rádio, é a própria trajetória do meio de comunicação que se constrói nos passos da intérprete pela cidade, que começa na pensão onde morava. Extensão do doméstico e do privado, onde primeiramente se dá o reconhecimento da artista, o rádio metonimizado na cantora se transfere para uma estação e em seguida se profissionaliza. Encontra, ali, toda uma estrutura organizada que faz a indústria dos sons funcionar. Como empresa, já possui uma divisão do trabalho e dá emprego “a muita gente”: são artistas, técnicos, diretores, músicos, compositores, com funções mais ou menos definidas, mas que, em nenhum momento, fazem crer que “essa história de rádio [seja] tudo uma geringonça só”, conforme pensava Leniza antes de entrar para o *métier* (REBELO, 1983, p. 38; 181).

Na invisibilidade das estruturas que definem o espectro radiofônico também como um campo de forças, o oral e o escrito têm papel fundamental na construção do capital simbólico do meio de comunicação. Uma personagem do universo letrado ocupa, na rádio *Metrópolis* onde Leniza foi contratada, o principal cargo que reunia funções artísticas e burocráticas: o *diretor de broadcasting*, que “selecionava os artistas, organizava os programas, era o mandachuva lá, em suma”. O consumo de material escrito, descoberto pela cantora em uma de suas visitas à casa do chefe e amante, se traduzia em “livros, muitos livros, jornais, revistas estrangeiras..., retratos de uma porção de gente, um mundo de cartas e cartões..., páginas de papel escritas, montes de papéis...”, que se espalhavam pelo apartamento. A presença significativa de objetos ligados à leitura e à escrita no ambiente privado tem a ver inclusive com o trabalho de assessoria de comunicação dos artistas, empreendido pelo “garimpeiro” de talentos. “[Manuel] Porto tinha realmente prestígio junto às seções radiofônicas dos jornais e uma certa originalidade para escrever as notícias”. Tal manejo das letras e da imagem em favor da promoção da mídia sonora rendeu à Leniza a publicidade tão esperada e o reconhecimento do público: “Aquela é a tal Leniza Máier”, disse um estudante quando o diretor e a cantora chegaram, certa vez, à entrada de um cinema (REBELO, 1983, p. 68; 141; 169).

O episódio já citado da recepção íntima na casa da “grande estrela” Neusa Amarante, que reuniu três cantoras, um jornalista e dois compositores, além de revelar práticas de escuta distintas do som que invade a sala, ainda traz indícios interessantes acerca do funcionamento

do que se pode chamar de campo radiofônico. O clima de intimidade entre os convivas não consegue dissimular as posições de cada um dos agentes. Martinho Pacheco, o jornalista, se coloca como “técnico”, que “[sabe] o que está dizendo”, o “orientador”, o “guia”, o “amigo” das estrelas, sem o qual “elas não andam”. Se as cantoras fracassam, é “porque querem. Não foi por falta de eu falar”, diz ele a Leniza, antes de oferecer os préstimos à nova cantora, para os casos em que possa “ser-lhe útil”. A empáfia contida na fala de quem, até para dar uma gargalhada, mostra-se superior, acaba por revelar, enfim, a função do agente no “caminho tormentoso [e] cheio de obstáculos” da arte de cantar ou compor para o rádio: “*Ars longa... Ah!... Mas estaria às ordens dela para sanar qualquer dificuldade*”. Na representação que faz de seu trabalho na imprensa e do lugar de fala no *broadcasting*, é como se as intérpretes e os compositores presentes ali naquela sala dependessem da pena do jornalista para se manterem no *star system*; como se a letra se constituísse no fator de sustentação da voz, responsável pela construção memorialística do artista junto às massas. Neusa chega a reclamar de tanto poder, e os chama de “cavalos que andam nos jornais”, com a exceção do convidado daquela noite, que a faz lembrar o quanto tem sido elogiada “com entusiasmo” pelos homens da imprensa. Leniza vai reconhecer, mais tarde, que aquele intelectual orgânico “tinha realmente uma certa força junto aos diretores artísticos das emissoras, não só cariocas, mas até paulistas”, capaz até de providenciar a transferência da cantora para uma outra estação, caso necessitasse (REBELO, 1983, p. 141-145; 189). Uma prova não apenas do poder dos donos da palavra, como também da escrita e da imagem que habitam as páginas dos jornais e revistas, que, por sua vez, precisam “dançar conforme a música” da indústria do entretenimento sonoro, para conquistar o público.

Há ainda uma relação de dependência mútua entre cantores e compositores, as duas posições de maior prestígio e poder simbólico na carreira radiofônica. Mas, no caso destes últimos, não se trata necessariamente de agentes letrados, embora o uso da palavra falada, cantada e escrita, em sintonia com a música, determinasse o sucesso da produção artística. Os compositores de samba Negrinho e Antenor têm voz ativa na expressão de suas opiniões em meio ao pequeno círculo reunido na casa da cantora. O narrador deixa ler que esta é uma prática comum nos anos de ascensão do rádio, incorporada por Neusa Amarante, qual seja, a de “estar sempre com o apartamento recheado deles”, para garantir o repertório e “liquidar o resto” das concorrentes. Por outro lado, Negrinho, chamado de “crioulo”, é um dos “que nunca conseguiu que [Glorita Barros] lhe lançasse uma produção”. Dulce Veiga sabe da

importância de se ter à mão um compositor de samba, na época em que o ritmo praticamente era a garantia de uma cantora estourar nas paradas de sucesso, além da forte influência que este profissional poderia ter junto aos diretores artísticos das emissoras. Ao despedir-se do grupo e levar embora a colega novata, convida Neguinho a visitá-la, na esperança de conseguir “tomar uns sambas dele para [Leniza] lançar” (REBELO, 1983, p. 135; 175). O fato de aparecer no romance quase como sinônimo de samba e ter seu nome e talento relacionados à raça e à cor da pele, a existência ficcional do compositor reforça a associação entre o elemento negro, a música e o entretenimento, mais uma herança dos tempos coloniais de que a mídia eletrônica se apropria, para sedimentá-la, de vez, no imaginário da Nação. Para além da perversidade do senso comum, também construído historicamente, que ainda atribui automaticamente ao negro o trabalho manual ou um tipo de trabalho intelectual, desde que esteja incumbido de tornar a vida mais ritmada, o rádio, a indústria fonográfica e o cinema dos anos 1930 acabam por dar legitimidade a essa produção artística popular. Também e muito graças ao samba, os meios elétricos se firmam, desta vez, como plataformas de retorno e permanência do oral.

É com um samba chamado *Gastei Todo o Meu Amor com um Homem Só*, uma composição de três autores, que Leniza alcança o momento de maior êxito na carreira de cantora. Primeiramente veiculada no rádio, o termômetro do sucesso, a música leva apenas uma semana para chegar à gravadora e, no mês seguinte, a nova estrela já aparece nas páginas das revistas. Dentre os ritmos em voga na época, não é difícil constatar o porquê de Leniza preferir o samba. “É o que eu canto melhor...”, disse uma vez a Seu Alberto, quando os dois escolhiam o repertório da artista para se candidatar a uma vaga numa emissora (REBELO, 1983, p. 63; 175). O nome da composição, que por fim lhe garante audiência e publicidade, já sinaliza a correlação com uma vida de paixões centralizada no corpo, que torna a biografia da cantora semelhante a muitos enredos de samba. Estes, por sua vez, dialogam com as tramas dos romances de sensação e as histórias personalizadas das revistas e dos jornais. Há, no samba, “uma forte relação com o corpo e com a dança, ligando de forma marcante a criatividade musical à sensualidade”. A trajetória do gênero de dança a canção, com origens no calundu africano que suscitava o desprezo dos contemporâneos de Gregório de Matos e ao mesmo tempo os atraía, passando pelo “balanço malicioso” do lundu no século XVIII (CASCUDO, 1972, p. 798-799; ALMEIDA, T., 2006, p. 16; 21), ainda deixa resíduos na década de 1930, principalmente no que diz respeito à formação da intérprete. Leniza ganhou

espaço nas ondas hertzianas cantando samba, porque tinha “muita graça, muita vida, muita desenvoltura”, o que aponta para o samba e o rádio como lugares também do não verbal, da gramática do gesto e do “jeito” (REBELO, 1983, p.29; 141).

Diretamente associado à tradição oral africana, o samba se constrói, na duração histórica, como gênero e estética que aos poucos se distancia do cativo e do lugar periférico até “ser priorizado na década de 1930 como expressão musical maior de nossa identidade cultural” (ALMEIDA, T., 2006, p. 21). As “assuadas dos sambas... de gente de cor” eram um dos ruídos que, “de fora para dentro”, “alvorçavam uma casa aristocrática ou altamente burguesa do Rio de Janeiro imperial”, um movimento que ia na direção contrária dos “sons de músicas docemente tocadas ao piano por mãos de iaiás”, do instrumento de uma elite burguesa e aristocrática, “tocado por profissionais”. Mais tarde, o batuque ritmado que “recordava a África negra nas ruas do Rio de Janeiro” seria sufocado pela República de 89 “sob o mesmo pretexto alegado contra a capoeiragem: o de que envergonhava a civilização nacional”, com seus “excessos ou transbordamentos dionisíacos de espontaneidade popular” (FREYRE, 2004, p. 298; 314-315; 922). Mas, em 1916, aquela que é considerada a “primeira composição registrada como samba”, *Pelo Telefone*, é a marca de que não se pode mais conter essa onda sonora que, no fim da década seguinte, fará com que o morro comece a se estender até a planície e, definitivamente, compartilhe o ambiente acústico-oral da cidade. Na criação de Donga, a obra encontrara um autor. A figura de Negrinho, personagem do romance de Marques Rebelo que dá nome às músicas cantadas por Leniza, é a senha ficcional para se entender de que maneira o tambor tribal de McLuhan, posicionado no centro da comunicação midiaticizada dos anos 1930, torna-se não apenas o protagonista da dimensão alcançada pelo samba no imaginário da Nação, mas também acaba por valorar, ampliar e sedimentar a herança oral brasileira, outro subproduto da empresa escravista.

Quando, no início do Brasil getulista, o samba contribui para inverter a dialética do sujeito e do objeto estabelecida pelo engenho colonial, ao se tornar ator reconhecido no projeto de unificação das massas, pela forte presença que conquistou no mercado fonográfico, nas ondas do rádio, nas páginas dos impressos e nas telas do cinema, o faz ao trazer na bagagem histórica mentalidades, práticas e representações de mundo oralmente insistentes. Tais modos de comunicação ficam ainda mais evidentes na chamada *segunda geração do samba*, que deixou a casa de Tia Ciata e as “convenções da dança de salão”, dos anos 1910,

para se aventurar por novos cenários: “os botequins da subida do morro de São Carlos [e] as favelas cariocas do Estácio e da Mangueira” (NAVES, 2006, p. 22). A ideia de extensão, um marco na história da cidade do Rio de Janeiro e também dos *media*, no pensamento McLuhaniano, faz-se, portanto, num vai-e-vem entre o morro e o restante da cidade. Mas é nas partes mais altas da geografia urbana que o sentido comunitário ligado à tradição oral ganha força maior, quando as “rodas de batucada, com tamborim, surdo, cuíca e pandeiro” retomam a disposição em círculo dos participantes do lundu e das umbigadas ou *sembas*, a origem etimológica africana do samba (NAVES, 2006, p. 23; ALMEIDA, T., 2006, p. 21). O que o meio eletrônico faz é transferir para as ondas sonoras o mesmo sentido orbicular das reuniões compadrescas em que o intérprete, junto ao grupo, reassume as funções do guardião da memória oral: sua voz ressoa no grupo e, quando ampliada pelo rádio, alcança a cidade e a Nação no mesmo instante. O samba criado nas rodas, muitas vezes “recorrendo ao improvisado e a técnicas ‘primitivas’, se comparadas às desenvolvidas por sambistas e chorões, como Donga, Sinhô e Pixinguinha”, da geração anterior, é o resultado de uma configuração narrativa em que “as melodias saíam ‘de cabeça’”, a exemplo do que acontecia nos espaços boêmios dos botequins e sinucas. Uma boêmia que se estende ao rádio como lugar de cortejo, paquera, do social, sintetizado no ambiente do estúdio como espaço de encontro e bem-estar (REBELO, 1983, p. 157; 216). Todavia, quando “malandro se torna sinônimo de sambista” (NAVES, 2006, p. 23-24), a malandragem não reside apenas no estilo de vida e na subversão à ordem estabelecida, mas na habilidade de lidar com as palavras, os temas e as melodias, e, assim, fazer valer o estatuto performático oral. O “primitivismo” estaria, então, na semelhança com um certo modo homérico de composição que, amparado em fórmulas orais e mnemônicas, submete o texto à rima e à melodia. Transferido para o rádio, mantém a eufonia do discurso, necessária à compreensão no momento da escuta e ao envolvimento afetivo do ouvinte. A alusão que se fazia, ainda, à experiência no mundo concreto e periférico das favelas aproxima o participante da roda de samba e também da roda hertziana ao universo tátil e palpável das relações cotidianas. É por isso que interpretar um samba não é o mesmo que cantar um fox. Se “cantando em inglês toda besteira passa”, conforme explica Dulce Veiga à Leniza (REBELO, 1983, p. 136), o mesmo não acontece com a melodia que, difundida na própria língua e carregada de valores culturais historicamente forjados, é capaz de criar identificação imediata com a realidade empírica dos ouvintes.

Embora o samba feito no morro parece ter sido o estilo em que mais claramente se percebem as marcas da tradição oral, outros gêneros como o samba-canção, o samba-enredo e o samba-exaltação também permearam a década de 1930 e igualmente serviram, na forma e no conteúdo, aos propósitos da indústria cultural e à configuração tanto do *broadcasting* quanto da natureza carnavalesca da sociedade e cultura brasileiras de cunho popular⁸⁶. Outro estilo é ainda referendado no romance de Marques Rebelo: o samba de breque, um dos sons que encheu a sala da estrela Neusa Amarante, na reunião íntima do pessoal de rádio. O gênero, que vira “a coqueluche da cidade” na voz de Glorita Barros (1983, p. 144), é incorporado por Moreira da Silva na mesma década, com “pequenas paradas repentinas na música, em que o cantor pode incluir comentários, muitos deles em tom crítico ou humorístico” (NAVES, 2006, p. 27). A novidade dos anos 1930 recupera as observações parentéticas típicas da narrativa oral, quando o intérprete continua o enredo da canção em forma de conversa, insere ali um ou outro provérbio popular ou inventado por ele e pelo grupo, além dos freios constantes na melodia (Glorita parecia abusar deles, num samba “muito cheio de breques” ou *breaks*). Essas paradas permitem ao cantor passar da música ao tom de conversar e, em seguida, retornar ao ritmo mais melódico.

Interessante é observar, nisso tudo, de que maneira a gramática do meio de comunicação dialoga incessantemente com a lógica da constituição do Estado das massas. É como se o samba, desde os primórdios, guardasse uma estrutura de sentimento à espera do rádio e do mercado fonográfico para se propagar, e o populismo político se apoderasse oportunamente dos meios agregadores das pessoas e dos sentidos para formar um todo unificador. Na busca do consenso, tão necessário à sobrevivência hegemônica do regime político, os resíduos orais presentes no samba são levados adiante pelos compositores, agentes de resistência na luta por representação nos espaços administrados pela elite letrada que, astutamente, sabe se apropriar do universo oralizado para conquistar audiência e chegar às massas.

⁸⁶ “O samba possui atualmente uma grande variedade de tipos e de formas, nos quadros rurais e urbanos, e, no Rio de Janeiro, a variedade, que é uma das velocidades iniciais, é o samba do morro. Neste aqui perdura a denominação de batucada (...). Dir-se-á ajustada a frase de Montaigne: ‘*Quelque diversité d’erbes qu’il y ait, tout s’enveloppe sous le nom de salade*’. Substitua-se *salade* por *samba*”. In: CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972, p. 799.

Depois “daquele aflitivo agosto de 54”, entretanto, mais para o fim da década, o samba veria sua hegemonia ameaçada. A conquista do público, que se converte em disputa por representação simbólica, desta vez se daria no confronto com a “modernização” promovida por um grupo de jovens da elite carioca, seu “cantinho” e seu “violão”. Diferentemente de Noel Rosa, estes jovens não subiriam o morro e nem se tornariam mediadores “entre os compositores pobres das periferias e os músicos cariocas de classes média e alta” que “lidariam com a herança africana de maneiras diferentes” (NAVES, 2006, p. 24-25). A falta de referência ao samba, no romance de Rubem Fonseca, talvez seja o prenúncio dos novos tempos que batem à porta. Apenas dois anos depois da existência ficcional de Salete e do comissário Alberto Mattos, “estruturas musicais (...) destinadas ao consumo das elites intelectualizadas” marcariam o início de uma dada “modernidade” na música brasileira, no entender de Felipe Trotta, bem no clima do desenvolvimentismo de Kubistchek que olha para o futuro e diz: *Chega de Saudade*. Na nova relação com o tempo que se propunha estabelecer, “dar ao samba um caráter ‘moderno’” implicava superar as referências simbólicas do “morro”, do “barracão” e da “favela”, que remetiam não apenas às “rodas comunitárias onde eram produzidas”, como também às estruturas subliminares da “tradição” popular (TROTТА, 2006, p. 28-32).

Inventada ou não, a associação entre o samba e uma suposta tradição que não se quer manter sinalizaria um processo deliberadamente seletivo de memória, como se fosse possível negar “o sentido de *continuidade predisposta*” dessa tradição e torná-la um “elemento do passado que ora tem que ser descartado” (WILLIAMS, 1977, p. 116, grifo do autor). O que Trotta chama de “reação preconceituosa contra o gênero” (2006, p. 30) pode ser muito mais uma repulsa ao imaginário das práticas culturais dos negros e suas condições materiais de existência - não os únicos, mas os principais agentes da construção do samba como elemento de identidade nacional. Décadas depois, mais precisamente no novo século, o samba como tradição deixa de significar um contraste à “inovação” e ao “contemporâneo” e é reinventado nos espaços ora considerados “in” como a Lapa, no centro do Rio de Janeiro, que antes figurava na zona proibida da boêmia, do meretrício e da malandragem, ou melhor, em antigos lugares de fala do próprio samba. Tal disputa por representação nos mundos da música, do rádio e do mercado fonográfico, além de ajudar no mapeamento desses campos e mostrar a vulnerabilidade dos conceitos de tradição e modernidade, ilustra como a oralidade e o

letramento são também “forças ativamente modeladoras” (WILLIAMS, 1977, p. 115) da cultura, da noção de tempo, da identidade e da ideia de Nação.

Leniza Máier, que na ficção disputou com o rádio o lugar de protagonista na grande era Vargas, forma com o meio “uma única voz a endereçar uma única audiência, numa ocasião igualmente única (...), comunicando oralmente fato, intenção e persuasão, originados nas ondas etéreas em direção aos nossos ouvidos” (HAVELOCK, 1986, p. 30-31). Um “encantamento oral”, nas palavras do pensador, capaz até de contaminar dois dos cronistas de uma cidade e de um país que continuam a se estender indefinidamente, pela imagem e pelo som. Rubem Fonseca termina seu romance histórico como num boletim radiofônico: “Foi um dia ameno, de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi de 30,6 e a mínima 17,2. Ventos de sul a leste, moderados” (2005, p. 341). Seu antecessor, Marques Rebelo (1983, p. 220), prefere dar ao rádio o sentido de redenção que o meio adquiriu na trajetória da heroína como narrativa midiática e na dialética histórica das formas de dominação e resistência.

“A vida esperava-a, era preciso viver... Como agulha que o ímã atrai, foi-se encaminhando, os passos mais firmes, sempre mais firmes, para a *Continental...*”, conta o narrador nas últimas linhas de *A Estrela Sobe*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O longo caminho dos regimes de processamento da informação, no diálogo com os *media* e com o público, é uma odisséia inacabada. Oralidade e letramento, no Brasil ou em qualquer outra sociedade, atravessam o tempo, a história e a cultura, e assumem formas variadas na construção narrativa da humanidade. Até aqui, permearam os cantos, as danças e as recitações líricas; apareceram em poemas escritos, sermões impressos e viajaram nas epístolas de poder, amor e gozo; cruzaram a cidade no grito dos camelôs das letras e nas folhas que traziam carregadas de notícias; por fim, sobreviveram na radiodifusão de som e de imagem. Mas se um meio de comunicação é portador de tecnologias e mediações anteriores à sua concepção, ele também antecipa o que está para chegar. Quando produtores e consumidores de mensagens correm atrás de uma experiência cada vez mais imediata, recebem como recompensa novas extensões do corpo e dos sentidos, que remodelam usos e práticas já conhecidas. A sociedade brasileira, acostumada às tensões entre o velho e o novo, se transforma junto com os meios que ajuda a reinventar.

Quando agosto de 1954 sai da literatura para entrar na história cultural da mídia, a televisão começa sua caminhada ascendente à conquista do público, ao fabricar rituais que se materializam na tela, ao mesmo tempo em que a transpõem para inserir-se no cotidiano dos telespectadores e fazê-los participar do jogo. Se a TV é um “templo de cerimônias” (BARBOSA, 2007b), o rádio é sua antessala, por onde antes passaram a linguagem, a programação, a publicidade e, é claro, a audiência. Construído na duração histórica, o templo teve as bases solidamente edificadas nas culturas escrita e oral, esta última funcionando como espécie de pedra angular do edifício, que lhe dá sustentação e assegura sua permanência no tempo e no espaço. Não teria se firmado, entretanto, sem que um sujeito histórico reunisse as funções e ferramentas de leitor, ouvinte e espectador, de que dispõem os indivíduos e os grupos para dar sentido ao real. Pensar a televisão no Brasil, hoje, requer um trabalho de memória que traga os vestígios de um passado ritualístico, performático e, acima de tudo, oralizante: é preciso lembrar dos calundus festejando uma África em segredo, dos *scripts* de Anchieta para as apresentações teatrais dos índios e das conversas nas esteiras em frente à janela de lusitanos desterrados. Quando consideramos que qualquer nova tecnologia “se define na relação com as que a antecederam” (BOLTER e GRUSIN, 1999, p. 28), enxergamos na televisão marcas de uma comunicação que se pretendia *de massa* e que

popularizou as letras, a imagem e o gesto midiáticos: o “conto sem palavras” do Jornal do Brasil da Belle Époque, “uma espécie de história em quadrinhos sem fala”, os clichês a cores, as ilustrações e fotografias, o *fait-divers* e a dramatização do cotidiano, e, ainda, a grande tela que trouxe o movimento e depois, com ele, o som (BARBOSA, 2007a, p. 33). Mais do que postular uma cadeia evolutiva e absoluta de formas, conteúdos e narrativas midiáticas, é necessário reconhecer a dinâmica histórica da oralidade e do letramento quando submetidos ao gênio humano comunicador, que os emprega nas mediações e os instrumentaliza em meios.

A linguagem que utilizamos para falar... pode tornar-se um meio eletrônico que conversa comigo quando assisto à TV ou escuto rádio. É ainda a voz de um indivíduo a qualquer momento..., ampliada e dirigida a mim, outro indivíduo..., um meio de comunicação interpessoal. Mesmo que eletronicamente, ainda é um “talk show” (HAVELOCK, 1986, p. 63).

Este tipo de interação, que Horton e Wohl (apud JENSEN, 1999, p. 167) chamam de *parassocial*, quer dizer, o “simulacro de um toma-lá-dá-cá conversacional”, ou ainda uma “intimidade à distância”, torna-se perceptível na “relação que [a TV] estabelece entre o tempo da narração e o tempo da vida, por intermédio do ato de contar”, em que ocorre “o diálogo do público com o meio de comunicação” (BARBOSA, 2007b, p. 136). A autora destaca as estratégias da televisão de incluir o telespectador numa roda coloquial eletrônica, que os ritos orais, as leituras em grupo e em voz alta e o rádio amplificador da fala e do gesto já haviam preconizado. Nos estúdios de programas de variedades e de telejornais, montam-se cenários que reproduzem ambientes de oralidade: apresentadores em dupla, confortavelmente instalados em salas de visita, fixam o olhar no “telespectador imaginado na cena” (2007b, p. 137). Intérpretes populares e melodramáticos contam histórias semelhantes às dos narradores franceses do século XVIII que, “longe de ocultar sua mensagem com símbolos..., retratam um mundo de brutalidade nua e crua”, ficcionalizado a partir de contextos de miséria e violência (DARNTON, 1986, p. 29). A câmera, extensão do olho do repórter e também do telespectador, trabalha como *testemunha* do acontecimento e produz a *documentação* do real, funções antes historicamente atribuídas à escrita e, bem mais tarde, à fotografia. Na época de ouro do rádio, o som da voz que interpretava o roteiro do noticiário mais famoso, o Repórter Esso, já era suficiente para dotar o informativo de credibilidade, o que lhe rendeu inclusive a alcunha de “testemunha *ocular* da história”. Com a TV, o áudio se une à imagem para reforçar a verossimilhança da narrativa, pelo ato de *mostrar e comentar*. O instrumento de

filmagem, agora portátil e transformado em prótese da pessoa que o maneja sobre os ombros, acompanha os passos do cinegrafista e sofre as mesmas trepidações que seu corpo ao se deslocar no cenário do acontecimento. Enquanto o colega se movimenta na rua, no estúdio o apresentador aparece de corpo inteiro e caminha de um lado para o outro, comentando de improviso o que a reportagem traz em tempo real ou transformado em real, no instante solene e imediato em que a textualidade vira um ato comunicativo e catártico. A cena é um grande jogo que mistura o apelo aos sentidos com o despertar das emoções. Semelhante destreza no trato com o tempo, o espaço, a imagem e a audiência provavelmente deve ter servido de parâmetro ao nosso *entertainer* da época de D. João, a personagem *Teotônio* de Manuel Antonio de Almeida, cuja presença retornava com frequência nas reuniões compadrescas. Da mesma maneira, “a matriz cultural do tempo organizado pela televisão é dependente da lógica da repetição e do fragmento”. Este “tempo ritual que é ao mesmo tempo rotina” e corrobora com a noção de fluxo, característica do meio (BARBOSA, 2007b, p. 138), é mais um índice de oralidade a permanecer nas plataformas da comunicação.

Finalmente, com a mídia elétrico-eletrônica que traz de volta e fixa os regimes orais na circularidade com a escrita, vê-se concretizada a era da comunicação de massa no Brasil. Um trabalho histórico de negociação fez com que o popular se afirmasse como sujeito, numa “dialética de permanência e mudança, de resistência e intercâmbio”, ganhasse reconhecimento e viesse a constituir a “alma” individual e coletiva do massivo (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 59-61; 97; 105). Igrejas neopentecostais assumiram o formato de programas de televisão e criaram, para os fiéis do templo de cerimônias religiosas e os passantes das ruas, a necessidade do som tecnologizado e ampliado: alto-falantes enchem o lugar de culto muitas vezes de dimensões reduzidas e fazem o som transbordar para o espaço público, como estratégia de proselitismo. Se antes “a única obra e única prática” dos cristãos deveriam consistir em gravar em si a Palavra e o Cristo (LUTHER, 1984, p. 127), como referência ao Sábio que conclamava o povo judeu a “*escrever* [os mandamentos] na tábua do coração”⁸⁷ (grifo nosso), hoje a fé chega também pelo ouvir e o assistir de atos performáticos mediatizados. Redescobre-se a dimensão pessoal da relação com o divino quando, muitas vezes e paradoxalmente, se proclama num dos braços das três grandes religiões do *Livro* a obsolescência da mediação da *escrita*, já que o Espírito de Deus pode falar diretamente com o devoto.

⁸⁷

Provérbios 7:3.

Na terra do mago que se tornou um imortal, o caminho para Compostela é questão de algumas páginas, escritas na mesma linguagem formular oral que resiste aos séculos, rica em construções imagéticas e sensoriais, ainda floreada nos mesmos arquétipos que habitam o imaginário do homem desde os tempos mais remotos. A oralidade midiática, que impulsionou um bispo evangélico a tornar-se um dos senhores das comunicações e obrigou a rígida estrutura católica a reconhecer e legitimar o culto festivo carismático, também ajudou a colocar a literatura no balcão nobre dos mais vendidos de uma *Dillons*, uma *Barnes & Noble*, uma *Gibert* e um *Ateneo*. Extrai-se dos textos sagrados e mitológicos o que têm de mais retórico e auditivo, capaz de produzir efeito imediato à conversão das almas cativas. A mídia inaciana que veio nas caravelas se refigura na duração histórica, chega à contemporaneidade brasileira e é novamente exportada para o mundo, num movimento circular que lembra o do oral e o escrito.

Nas instituições de ensino, das séries fundamentais à educação superior, umas vezes mais, outras menos sutilmente, observa-se arraigada a “ética da aventura” que, para Sérgio Buarque de Holanda, “foi o elemento orquestrador por excelência [de] nossa vida nacional”. Nas arenas do saber e do conhecimento, com raras e boas exceções, “as energias e esforços que se dirigem a uma recompensa imediata” (1995, p. 44-46) encurtam caminhos, desviam-se de leituras obrigatórias e complementares, apropriam-se da escrita pelas beiradas e levam docentes e discentes a “performatizarem” os conteúdos a serem assimilados. Mas o mesmo espírito aventureiro dos ancestrais lusitanos e africanos, que os obrigou a desenvolver estratégias de sobrevivência na nova terra, quando se apropriaram de hábitos e costumes uns dos outros e os transfiguraram em práticas sociais híbridas e inovadoras, permanece em aspecto positivo numa criatividade antropofágica, devedora da mixigenação e da porosidade entre letramento e oralidade, embutida nessas trocas culturais. O resultado são teorias novas, fabricadas em meio à complexidade do tecido social marcado por um sem número de dialéticas: riqueza e pobreza, centro e periferia, Estado e iniciativa privada, tradição e modernidade – para não mencionar todas as tensões de uma Nação arcaica nas relações de trabalho, produção e distribuição de renda, porém avançada no desenvolvimento econômico e tecnológico. Contradições difíceis de serem entendidas, essas nossas. Nos laboratórios científicos das universidades, improvisam-se instrumentos de trabalho enquanto se espera a reposição de materiais de pesquisa. Uma cultura da reciclagem domina as artes de fazer, no cotidiano das gentes: vai das cozinhas menos equipadas de creches, hospitais e escolas públicas até os lixões e oficinas mecânicas de beira de estrada, onde também se localizam

muitos dos novos centros universitários do país. Estes escolões, que se reproduzem como cogumelos, atendem à demanda de arrivismo letrado, sinalizam a exclusão, apontam para a inoperância do sistema educacional de base, outorgam diplomas e ainda permitem que as personagens que Lima Barreto inventou para o fisiologismo político e burocrático saiam da ficção, retornem à realidade e se atualizem.

A ética da bricolagem se estende às práticas de comunicação popular mediatizada. O trem suburbano que, na Belle Époque, dava o sentido para a expansão geográfica e social das letras, se traduziu em “expresso da informação” que promete “meia hora de notícias” à população do Grande Rio. No carnaval de cores e fontes gigantes que povoam as folhas, a síntese oral é a estratégia de integração de um público leitor não acostumado às “metafísicas” dos grandes impressos. O *Expresso* traz logo na página dois a coluna “Direto ao que interessa”, onde reproduz em manchetes o que “deu no Jornal Nacional”, “na Rádio Globo” e “na internet”. No *Meia Hora*, um box intitulado “Rapadinhas”, com três notícias de um parágrafo cada, coloca o leitor a par das principais ocorrências policiais do dia anterior. A prestação de serviços traduz o empirismo da comunicação oralizada e franqueia a circulação entre o mundo da experiência concreta e a narrativa audiovisual dos jornais: mudanças na lei de licença-maternidade; cadastramento de vagas no comércio, na indústria e na construção civil; correio sentimental; “voz do povo” e “boca no trombone”, com as devidas aspas que reproduzem a fala carregada de coloquialismos e a fotografia do dono da enunciação.

O Brasil salta da tradição oral à pós-modernidade da cultura eletrônica, que revive a oralidade no intercâmbio permanente com a escrita, sem ter passado pelo letramento de massa. Os tabloides dos grandes centros e a literatura de cordel do sertão periférico, entretanto, são exemplares para comprovar a força e a insistência das letras, além de usos e apropriações diferenciados da escrita, em modos de comunicação letrada muitas vezes desconsiderados na caracterização da sociedade. Estas manifestações ainda não se aproximam do massivo, quando comparadas à penetração do rádio e da TV aberta, seus índices de audiência e participação popular e seu poder de contadores de histórias, de protagonistas na produção de sentido do real, sem concorrência no espectro midiático. Os novos dispositivos da comunicação digital, ainda fortemente marcados pela presença e a lógica da escrita, introduzirem outro tipo de cognição em ambientes narrativos múltiplos de linguagens, mentalidades e práticas, para o qual a sociedade como um todo apenas lentamente se alfabetiza. Até que se tornem meios de massa, a internet e os recursos multimídia precisam vencer a infoexclusão que, embora atada à “neurose do lucro” das grandes corporações

neoliberais (MORAES, 2003, p. 187-216), deve ser pensada também sob a ótica “das competências, das práticas e das expectativas de cada comunidade de leitores” (CHARTIER, 2009, p. 15). Os regimes de processamento da informação precisam se tornar paradigmas igualmente válidos ao entendimento da sociedade e da cultura.

O pós-moderno, esta noção que caminha para o desgaste, ainda é útil para pensar os meios e modos da comunicação no Brasil, se levarmos em consideração que o tipo de modernidade forjada no racionalismo letrado do espírito das luzes, que teve a França como matriz, aqui ganhou o sentido de vislumbre e de um ideal distante. Se a pós-modernidade corresponde ao quadro pintado por Michel Maffesoli (2009), então podemos dizer que ela é tanto a metáfora quanto a materialização do retorno da oralidade, na sua formatação tribal. O sociólogo assiste, no início do século XXI, à retribalização de um espaço geográfico e simbólico que seu contemporâneo, o historiador Jean-Yves Mollier, já classificara de “nação literária por excelência”⁸⁸. Quando Maffesoli estende as transformações que observa na configuração da sociedade pós-moderna francesa ao panorama global, na era da comunicação interplanetária, não é difícil constatar que o Brasil já assinara o “pacto tribal” décadas antes, com o surgimento e a popularização do rádio. “A intensificação da vida dos nervos” de que fala o sociólogo já era a tônica da trajetória de Leniza Máier. Em sua vocação de arauto de mudanças e termômetro de crises, nosso país antecipou, por exemplo, o processo de oralização da sociedade que as nações tradicionalmente associadas à civilização da escrita vivenciam com os últimos surtos migratórios. Uma escala na estação de Châtelet e um desembarque em Barbès, Chateau Rouge ou Belleville, em Paris, já garantem uma aula prática e dinâmica sobre a revanche da colonização e, por que não dizer, da oralidade, numa cidade reformulada social e arquitetonicamente no século XIX, sob o mesmo comando letrado da “civilização” que dominou o Magreb e ajudou a esfacular partes da África subsaariana. No pátio externo do Forum Les Halles, tribos urbanas compostas na maioria por filhos de negros e árabes imigrantes são vigiadas constantemente por policiais em ronda. Microsystems portáteis jogam no ar um rap que embala as conversas e faz mexer os corpos, no ritmo staccato dos novos dialetos urbanos construídos com base na sonoridade. Nas calçadas de Chateau Rouge, mulheres africanas estendem pedaços de estopa sobre os quais depositam frutas e alimentos exóticos, anunciados aos gritos que chamam fregueses para a compra ou o escambo. Descendo o Boulevard de Belleville, antes da curva que conduz ao Père Lachaise,

⁸⁸

Cf. a introdução desta tese.

árabes, negros e brancos pobres montam uma feira improvisada onde aparelhos de rádio são vendidos ao lado de pares de sapato velhos e espelhos partidos, cujo preço oscila na dependência da negociação oral. Os trens carregam de norte a sul intelectuais sedentos de leitura e silêncio, que precisam dividir a poltrona com adolescentes eufóricos e seus I-Pods, presença obrigatória na cidade que, anteriormente, era dominada pelas letras.

Mas ainda se compram livros com cestas de supermercado nas livrarias da Place e do Boulevard Saint-Michel, sinal evidente da permanência de uma cultura letrada que enxerga no livro um alimento. As filas para venda de *bouquins* usados também deixa ler a alta rotatividade do consumo dos impressos. Práticas que, no raciocínio de Maffesoli, são resquícios de uma *modernité finissante*, homogênea, racionalizada, uniformizante e domesticada, que aos poucos tende a se dissipar, junto com o “contrato social de essência racional, privilegiando o cérebro, domesticando as paixões e marginalizando as emoções”. No lugar da razão soberana, o sociólogo constata o retorno de uma “solidariedade orgânica”, que eleva os ideais comunitários, o sentimento de pertencimento e a revalorização dos instintos, na vida concreta que emerge do aqui e agora. São características que se inserem nesse chamado “pacto tribal” da pós-modernidade, cujos efeitos se multiplicam também “pelos novos meios de comunicação interativa” e pela lógica da “circum-navegação” como “nova ordem mundial” (2009, p. 19; 30; 35; 41-42; 57-58). Apesar do espírito “integrado” de Maffesoli e do fato de não mencionar em nenhum momento a oralidade, o autor constrói uma síntese valiosa da mentalidade e do *modus operandi* desta categoria de comunicação, que retorna com força na contemporaneidade. E, se entendermos o oral também como estratégia de inclusão e, mais ainda, como filão mercadológico da internacionalização da mídia, construiremos paralelos interessantes entre oralidade, pós-modernidade e o novo *paradigma infotelecomunicacional*, na acepção que lhe empresta Dênis de Moraes (2003, p. 191), em mais um jogo de tensões. À associação comunitária, corresponderia a união das grandes corporações midiáticas; ao sentimento de pertencimento, a organização societária; ao retorno da heterogeneidade e do pluralismo, a variedade de opções de consumo de informação e entretenimento; ao “presenteísmo” das trocas cotidianas, os sofisticados sistemas em tempo real das transações empresariais (MAFFESOLI 2009, p. 18; 30; 38; 40; MORAES, 2003, p. 187; 200; 206). As relações são muitas, todavia precisam constituir outro objeto de reflexão.

Por fim, a vida como narrativa, estrategicamente posicionada entre a oralidade e o letramento. O antropólogo Roberto Damatta, num artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* de 14 de janeiro de 2009, diz “não [poder se] conformar com um presidente que não lê”

e que “apreenda o mundo apenas por meio do ouvido”. O autor de *Carnavais, malandros e heróis* e *O que faz do Brasil, Brasil?* empreende, no texto dissertativo, uma defesa da “leitura solitária e individualizadora” como atividade que permite olhar o mundo “por perspectivas [e] pontos de vista diversos”. No quadro que desenha do presidente, este aparece como o protagonista de “uma estrutura palaciana montada para evitar a leitura”, em que “o discernimento pode ser alcançado por vias externas”. A causa de tanta indignação foi uma declaração do presidente a um jornalista, na qual afirmara que quando tentava ler, tinha “azia”. A reação veio fulminante. O intelectual se coloca como um homem “para quem a leitura tem sido um meio de dar sentido à vida..., indispensável ao conhecimento do mundo”. Compara a estrutura do universo a um texto organizado sintática e semanticamente, e fala com prazer do sem número de descobertas advindas do momento intimista da “leitura em primeira mão” e critica um presidente desprovido de “visão direta, interiorizada, individualizada e subjetiva dos fatos e problemas, porque eles podem ser assimilados por meio dos outros”.

Roberto Damatta e Luís Inácio Lula da Silva representam uma Nação forjada em disparidades, tensões e confluências múltiplas. O problema, no texto publicado na imprensa, parece residir na instalação, também no jogo político, da lógica da circularidade e da alternância de práticas culturais. Quando o professor da Universidade de São Paulo e da École des Hautes Études en Sciences Sociales deixou o Planalto e no palácio adentrou o torneiro mecânico, a faixa presidencial até então não havia preferido a linguística dos usos à gramática do ordenamento; não havia utilizado tradução simultânea até para o espanhol e, menos ainda, esbarrado na possibilidade de a inteligência oralizada galgar a maior das posições a despeito das letras, num país em que a maioria da população – que não somos nós, os acadêmicos – com certeza se vê cognitiva e culturalmente representada e reconhecida no poder. O artigo, que ocupa apenas meia página do jornal, é rico em opacidades que permitem desvendar cosmologias, formações históricas antigas e insistentes, sistema de pensamento conflituosos, materialidades e práticas de leitura diversas. Porque a leitura, aliás, nos ensina Robert Darnton (1986), extrapola os escritos. Há quem a eles se prenda como única fonte de regra e prática, a exemplo da ortodoxia judaico-cristã; há quem deles se esvaia para ler com os outros sentidos do corpo, sem que, necessariamente, troque os pés pelas mãos. Embora, nesta tese, tenha se buscado compreender a porosidade entre cultura oral e cultura letrada, entre os usos e práticas da elite e os do povo comum, chegamos ao fim com uma sensação de impotência. Confessamos a dificuldade de retirar dos ombros o peso da estrutura de dominação colonial e

as maneiras de ver o mundo que gerou – um trabalho para gente grande e forte, talvez um Ulisses, um major Vidigal, ou até mesmo um Simão Bacamarte.

O antropólogo e o presidente são figuras expressivas de um Brasil aventureiro, sobrevivente da narrativa e da História.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) FONTES PRIMÁRIAS

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. S. Paulo: Ediouro, 2005.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. S. Paulo: Martin Claret, 2007.

ANÔNIMO. *Morta e virgem: romance original brasileiro*. Rio de Janeiro, 1891.

ASSIS, Machado de. *O alienista*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BARRETO, Lima. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida rev.atual. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BILAC, Olavo. *Melhores crônicas*. S. Paulo: Global, 2005.

BOCAGE, M.M. de Barbosa du. *Anedotas de Bocage*. Lisboa: Planeta Editora, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei: um romance da chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. São Paulo: Abril, 1978.

_____. *Don Quixote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.

DICKENS, Charles. *A tale of two cities*. United States of America: The World Publishing Co., 1955.

FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

MATOS, Gregório de. *Poemas Satíricos*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MENDÉS, Catulle. *Para ler no banho*. Lisboa: Livraria Editora de Guimarães & Cia., 1903.

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. *Boca do Inferno*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 14 jan.2009, Caderno 2, p.D10.

PESSOA, Fernando. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

RABELAIS, François. *Gargantua / Pantagruel*. Paris: L'École des Loisirs, édition abrégée, 2006.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *As melhores crônicas de Marques Rebelo*. S. Paulo: Global, 2002.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro, 12 ago.1952, nº 153.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *O último glorioso voo: morre Patativa do Assaré*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, s/d, p.5.

THE WAY, an Illustrated Edition of the Living Bible. Wheaton, Illinois: Tyndale House Publishers, 1972, p.558.

B) FONTES SECUNDÁRIAS

LIVROS E ARTIGOS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *História da vida privada no Brasil*. S. Paulo: Cia. das Letras, 1997, v.2.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. A batida da sedução. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, fev./mar. 2006, Ano I, n.8, p.16-21,.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007a.

_____. *Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória*. Niterói, EdUFF, 2007b.

BENJAMIN, Walter. Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: _____. *Gesammelte Schriften: Literarische und Ästhetische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, Bd.1.2.

_____. Erfahrung und Armut. In: _____. *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*. Stuttgart: Reclam, 1992.

_____. *Oeuvres*. Paris, Gallimard, 2000, v.3.

_____. O narrador. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*. Stuttgart: Reclam, 1992.

BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Cia. Industrial de Papel Pirahy, 1984.

BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. S. Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. S. Paulo: Cultrix, 2006.

BOTREL, Jean-François. Entre imprimé et oralité: l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936). In: MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François; VALLOTON, François (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*. Paris: PUF, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris, Éd. du Seuil, 1994.

_____. The political field, the social science field, and the journalistic field. In: _____. *Journalistic field*. Cambridge: Polity Press, 2004.

BRAGANÇA, Aníbal. A transmissão do saber, a educação e a edição de livros escolares. In: DUTRA, Eliana; MOLLIER, Jean-Yves (org.). *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política – Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*. S. Paulo: Annablume, 2006.

BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BRUNEL, Pierre. Itaguaí, ou le grand théâtre du monde. In: ASSIS, J.M. Machado de. *L'Aliéniste*. Paris: Métailié, 2005.

BUDDEMEIER, Heinz. *Von der Keilschrift zum Cyberspace: der Mensch und seine Medien*. Stuttgart, Verlag Urachhaus, 2001.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

_____. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Albin Michel, 2009.

- _____. *Écouter les morts avec les yeux*. Paris: Collège de France/Fayard, 2008.
- _____. *Pratiques de la lecture*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2003.
- COHEN, Alberto A.; GORBERG, Samuel. *Rio de Janeiro: o cotidiano carioca no início do século XX*. Rio de Janeiro: AACohen Ed., 2007.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- _____. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. S. Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- DELARUE, Georges. Les chansonniers de colportage, témoins ou agents de diffusion de la chanson populaire? In: LECLERC, Marie-Dominique; ROBERT, Alain (org.). *Chansons de colportage*. Reims: Presses Universitaires de Reims, 2002.
- DEL BIANCO, Nélia; MOREIRA, Sônia Virgínia (org.). *Rádio no Brasil: tendências e perspectivas*. Brasília: UnB, 2002.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. S. Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- FARGE, Arlette. *Le bracelet de parchemin: l'écrit sur soi au XVIIIe siècle*. Paris: Bayard, 2003.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Matrices imprimés de l'oralité. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (org.). *Frontières du populaire: littérature orale et populaire Brésil/France*. Limoges: Pulim, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- FREUD, Sigmund. Die Fehlleistungen. In: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.
- FREYRE, Gilberto. *New World in the Tropics: The Culture of Modern Brazil*. New York: Alfred A. Knopf, 1959.

_____. *Ordem e progresso*. S. Paulo: Global, 2004.

GINSBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. S. Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GOMES, Laurentino. O rei do Rio. *National Geographic Brasil*, São Paulo, jan. 2008, n.94, p.28-9.

GOMES, Renato Cordeiro. Marques Rebelo, cronista de uma cidade. In: REBELO, Marques. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2004.

GOODY, Jack. *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Paris: La Dispute, 2007.

GUEYDIER, Pierre. Chansons des imprimés de large diffusion au XVI^e siècle: les premisses du phénomène. In: LECLERC, Marie-Dominique; ROBERT, Alain (org.). *Chansons de colportage*. Reims: Presses Universitaires de Reims, 2002.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOGGART, Richard. *The uses of literacy*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. S. Paulo: Cia. das Letras, 1995.

JENSEN, Jens. Interactivity: Tracking a New Concept in Media and Communication Studies. In: MAYER, Paul A. *Computer Media & Communication*. New York: Oxford Univ., 1999.

KELBER, Werner. *The oral and the written gospel: the hermeneutics of speaking and writing in the synoptic tradition, Mark, Paul, and Q*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

LANGENSCHIEDTS TASCHENWÖRTERBUCH DER PORTUGIESISCHEN UND DEUTSCHEN SPRACHE. Berlin: Langenscheidt, 1982.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento da era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LITS, Marc. La culture médiatique, ou la contamination de la culture par les médias. In: MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François; VALLOTON, François (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*. Paris: PUF, 2006.

LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos: a guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

LUTHER, Martin. *Glaube und Kirchenreform*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1984.

MAFFESOLI, Michel. *Apocalypse*. Paris: CNRS Éditions, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EdUFF, 2008.

McLEISH, Robert. *Produção de rádio: um guia abrangente de produção radiofônica*. São Paulo: Summus, 1999.

McLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

_____. *Understanding media: the extensions of man*. London: Routledge, 1964.

MOLLIER, Jean-Yves. *Le camelot et la rue: politique et démocratie au tournant des XIXe et XXe siècles*. Paris: Fayard, 2004.

_____. L'émergence de la culture de masse dans le monde. In: MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François; VALLOTON, François (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*. Paris: PUF, 2006.

_____. Le parfum de la Belle Époque. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *La culture de masse en France: de la Belle Époque à aujourd'hui*. Paris: Fayard, 2002.

MORAES, Dênis de (org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio em transição: tecnologias e leis nos Estados Unidos e no Brasil*. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 2002.

MOREL, M. *Cipriano Barata na Sentinela da Liberdade*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2001.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, v.1.

NAVES, Santuza Cambraia. Almofadinhas e malandros. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, fev./mar. 2006, Ano I, n.8, p. 22-27.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.

ORTRIWANO, Gisela. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. S. Paulo, Summus, 1985.

PILETTI, Nelson; PILETTI, Claudino. *História da educação*. S. Paulo: Ática, 2006.

POMIAN, Krzysztof. *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard, 1984.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. S. Paulo: Brasiliense, 1985.

REVISTA AVENTURAS NA HISTÓRIA. São Paulo: Editora Abril, Edição de colecionador, p. 3; 46, 2008.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983,1984,1985. 3v.

ROLLAND, Denis. Brésil: une culture de masse tardive, liée à l'oralité et au changement de référents extérieurs. In: MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François ; VALLOTON, François (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*. Paris: PUF, 2006.

SÁ, Simone Pereira de. Mediações musicais através dos telefones celulares. In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 2004, Porto Alegre, CD-ROM.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: Novais, Fernando A. (dir.). *História da vida privada no Brasil*. S. Paulo: Cia. das Letras, 1998, p.513-619.

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. S. Paulo: Editora UNESP, 2001.

SIRINELLI, Jean-François. L'avènement de la culture-monde. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *La culture de masse en France: de la Belle Époque à aujourd'hui*. Paris: Fayard, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOURNÈS, Ludovic. *Du phonographe au mp3: une histoire de la musique enregistrée, XIX^e-XXI^e siècle*. Paris: Autrement, 2008.

TROTTA, Felipe. Pobre samba meu. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, fev./mar. 2006, Ano I, n.8, p.28-32.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, v.1.

WAHRIG WÖRTERBUCH DER DEUSTCHEN SPRACHE. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. S. Paulo: Cia. das Letras, 1987.

TESES E DISSERTAÇÕES

ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2008.

FERRÃO NETO, José Cardoso. *'O mundo na sua língua': rádio, internet e a BBC Brasil*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2005.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO Século XXI. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, versão 3.0, nov./1999.

DICIONÁRIO MICHAELIS ELETRÔNICO Inglês e Português. São Paulo: Digerati, s/d.

GLOSSARY OF McLUHAN TERMS AND CONCEPTS. Toronto: The McLuhan Program in Culture and Technology, University of Toronto. Disponível em: <<http://www.utoronto.ca/mcluhan/marshal.htm>>. Acesso em 09 dezembro 2009.

MILLENIUM. CD de Caetano Veloso. Gapa/Warner Chappel, 1989.

NEUMANN, Stan (dir.). Paris, Roman d'une ville. In: *Paris: de la percée Haussmannienne à la frontier du périphérique*. Paris: Arte Éditions, 2009, DVD.

PLURAL. CD de Gal Costa. Produção de Leo Gandelman. Rio de Janeiro: RCA, 1989.

APÊNDICE

Apêndice: Exemplo de mapa metodológico para análise de obra literária

TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA

Lima Barreto

CATEGORIAS	REFLEXÃO
RIO DE JANEIRO – a cidade, a época	<p>- A <u>CIDADE</u>: Rua do Ouvidor como a referência da cidade, o centro nervoso – 18,187; ruas do centro, frequentadas por Q. – 186; bairros – 18; descrição da paisagem urbana, chegando à Niterói – 193; descrição da paisagem urbana em constante modificação (tb do começo ao fim do romance) – 255; vida cultural do centro, eventos e lugares – 18 – a multidão no Café do Rio – 186 – Café do Rio como ponto de encontro dos jacobinos e levitas – 213,217; a cidade agitada – 179; as noites de luar, a vida é um teatro a céu aberto, como em MAA – 197 – vida social noturna durante a revolta – os teatros - 198; descrição da cidade, sua paisagem e sua gente, num dia de domingo – 80; o carnaval – sons, imagética, vestuários e cantigas – carnaval demarca o tempo no Rio – carnaval / mitologia nacional – 85 – Carnaval como desrespeito, na fala dos militares - 153; a cidade cosmopolita – lugar de “estrangeiros” – 106; sociedade hierarquizada, criticada por LB – a hierarquia do serviço público usada para criticar a hierarquia da sociedade: “um pequeno empregado de repartição secundária” – 128; agitação política na cidade – revolta da Fortaleza de Santa Cruz (tempo do romance) – Revolta da Armada – 128,152,209,237; Rio ainda permanece “a Corte” para o empregado do sítio – 152;</p> <p>- O <u>SUBÚRBIO</u>: subúrbio X cidade – 18; vista do subúrbio, a cidade é bela, grande e original – 106; cidade em expansão – o trem, o telégrafo – conversas no trem, as estações por todos os lugares – 17,155,157,193,203,232; estrada de ferro Leopoldina – 28; o trem suburbano – 105; o trem põe liga a cidade à periferia e às áreas agrícolas – trem leva e traz <i>notícias</i> – ideia de comunicação, de novidade, de rede, de interligação, de estar em comunicação com o resto do mundo, no tempo da imprensa – ver relação trem / telégrafo (eletricidade) / palavra escrita e impressa (McLuhan) – 102; muito presente a ideia de comunicação, de rede, de interligação – 102,104; bairros e eventos – 17,105; paisagem suburbana – 18,167 – a irregularidade é a marca do subúrbio – 103 e também a confusão democrática, solidariedade perfeita e a flexibilidade (o trem como metáfora) - 105; sociedade suburbana e sua composição – 18, 104-5; imigração interna – 23; a partir do subúrbio, a cidade se comunica com o restante do país – 27;</p> <p>- <u>A CIDADE LETRADA E A CIDADE DOS SONS</u>: sons da cidade – os sons do mar épico – 189-90,199; sons da região portuária – 193 –; grande circulação de poemas e tb de modinhas – 22; música circula de casa em casa nas áreas periféricas da cidade – 23; festas nas casas do subúrbio – 25; locomotivas manobrando e arfando sob pressão, no subúrbio – 28,157-8; sons de retinir de espadas, de toques de cornetas e de instruções no quartel – 160,215; sons da revolta – 181,187,196,197,217- os gritos dos vendedores de jornais, engraxates e quitandeiros no cais Pharoux, que anunciavam os tiros – 197-8;</p>
BRASIL – o país	<p>- tempo de crise, tensões, transições: insegurança – 154,165,190,231; pátria em crise (p/ LB): “organismo aniquilado” – 177-8;</p> <p>- país na “marcha da civilização” – 176; país que produz tudo -19-20,25; industrialização – emergência de produtos nacionais – 20; o mundo se abre, a vida pulsa: a técnica, a efervescência de ideias, a variedade de sentimentos, a promessa de felicidade – 42; telégrafo une o país – 48; técnica / racionalização da vida: variados instrumentos meteorológicos que Q. leva para o sítio para organizar o trabalho na lavoura – a técnica estava à disposição: era possível adquirir os instrumentos no comércio da cidade - 94-5;</p> <p>- desenvolvimento da ciência: “ciência toda nova” – ideia de que a ciência se renova, de que há uma sobreposição de saberes, de que se está saindo de um tempo “medieval”, de conhecimento atrasado – 217;</p> <p>- política de favores, bajulação – 53-4; país onde se vive da política, na cidade e no campo – 100; crítica à política coronelista de favores – 130; crítica à instabilidade do governo Floriano – 243;</p> <p>- país de distinções sociais acentuadas e, para LB, inventadas – os homens [e as</p>

	<p>instituições] inventam as distinções sociais – crítica do escritor à sociedade de contrastes, inclusive ao contraste entre letrado e não letrado, porque, no texto, ele coloca um baixo letrado lendo vários jornais e descreve o bonde e o hospício como lugares de nivelamento social – 75 e 76; crítica de LB à família patriarcal, anacrônica à civilização – 176;</p> <p>- pátria ainda em formação, criança - 106; necessidade de construir ideia de pátria e lhe dar sentido, buscar o que é da nação, o que lhe é próprio, peculiar, original – 82;</p> <p>- tempos modernos – já se tinha efetivado uma terapêutica psiquiátrica – o manicômio - 90; tempo de invenções, da técnica – observar uma gênese de um pensamento benjaminiano sobre a técnica e a aura – 102; necessidade da técnica: no campo, na música, na imprensa – 134; técnica acaba se tornando inoperante no campo – observar a variedade de instrumentos técnicos que Q. levava para o Sossego – 139; influência norte-americana com produtos e ferramentas importados dos EUA para o trabalho no campo – 146-7;</p> <p>- ideia de centro X margem, associada ao letramento, presente nos espaços da narrativa, gera outras tensões: Europa e Estados Unidos / Brasil (37,100,118,131,152,moda francesa em 221); cidade / subúrbio, cidade / campo (a agitação da cidade, a calma do campo – 129 – política no campo - 225), letrado integrado / letrado marginal, sanidade / loucura, formação (estudo) / autodidatismo, brasileiro / português (186), brasileiro / imigrante (133 – crítica à imigração na p.140), monocultura de exportação (café) / agricultura familiar (146), técnica / artesanato (146-7) etc.;</p> <p>- questão racial – 107; questão da imigração – 133;</p> <p>- questão política: ideia de nação, patriotismo (166,200); violência política – 172,250; crítica de LB (e não de Q.! – Atenção!) a Floriano, ao militarismo, à escola militar, ao positivismo e a um tipo de República – Floriano com “ausência total de qualidades intelectuais” e “preguiça de pensar e agir” – crítica de LB de tom iluminista– 174-8,203; militares como seita – 201; Floriano mão de ferro, ditador, califa – 182,216,254; crítica à autoridade tirânica, na voz de Olga – 185;</p> <p>- questão econômica: crítica à monocultura cafeeira de exportação, à grande propriedade, às exações fiscais, à carestia de fretes, à estreiteza dos mercados – 146,172; tensão política: os jacobinos – 186,215;</p>
<p>O ROMANCE – personagens</p>	<p>- <u>MAJOR QUARESMA</u>: por que “major” – 180; estatura pequena, míope – 95; desajeitado com as coisas práticas – primeiro, a enxada do sítio, depois, o talim e a espada – 96,196; homem de “candura de donzela romântica”, segundo a afilhada Olga – comparar a fragilidade de Q. com a de GM – 250; não religioso – 99; patriota – 13,14,180 – apelidado de Ubirajara pelos colegas de trabalho (tupi) – 15,25; “visionário”, segundo o Marechal Floriano – 205; episódio do cumprimento indígena (cerimonial guaitacás – p.37): exagero na tentativa de absorção dos costumes brasileiros – 35 – presente de casamento de Olga como outro exagero - 120; episódio do ofício em tupi: outro exagero – 55; pessoa de hábitos rotineiros e metódicos – 9 - O meio é a mensagem: a repetição e uniformização da imprensa acabam influenciando nos hábitos repetitivos e uniformes de Q. -9; hábito de leitura: da casa na cidade para o sítio e depois para o quartel – 191;</p> <p>- finalidade da vida: estudar a pátria para o progresso dela – nessa empreitada, vai a mocidade, a virilidade, a renúncia aos prazeres da vida – 243-4;</p> <p>- contemporâneo de Floriano Peixoto (Q. o conheceu no emprego) – 125; ingênuo ao não perceber o caráter tirânico, déspota e ditador de Floriano – 177; Q. governista, pela manutenção da ordem – 183; LB parece torcer pela desingenuização de Q. – Q. seria uma espécie de antídoto criado por LB contra o próprio pessimismo do autor – 178; Q. vai oferecer seus préstimos a Floriano – 178 – e depois se incorpora ao batalhão “Cruzeiro do Sul” – 186 – e se torna comandante de destacamento – 191 – localização do destacamento - 193;</p> <p>- hábito de cultivar, colecionar livros – 10,12; livros que produzem ideias e sentimentos que vão da extravagância à insanidade – 57; burguês (abastado) – 10; homem da burocracia – subsecretário da administração militar, trabalha no Arsenal de Guerra (15) – sente-se bem no meio da papelada – homem de hábitos e “lazer” burocráticos – convivência com pequenos funcionários da administração militar (empregados, amanuenses e escreventes) - 10,14,15,24; homem pautado, regrado, honesto, com emprego seguro – 75; “homem comum”: sem ambição política ou de</p>

fortuna, o que o distinguia de muitos outros homens – 16; letrado sem pretensão a sábio – 71; ilustrado – 185-6; vivia “quase só, sem se chocar com o mundo”, sem publicidade, reservado – 60; homem bipartido entre o mundo interior, a incubadora de livros, e o mundo exterior, tátil, do contato cotidiano – 60; homem de “agitação interna” – 97; homem de simplicidade d’alma – 36; isolamento monacal – 10 - isolamento deve-se tanto ao letramento quanto à incompreensão dos outros – tem a ver com o isolamento dos intelectuais críticos da Belle Époque, como o próprio LB – 10; 1º o isolamento na casa e no trabalho, depois no manicômio e depois no sítio do Sossego (do hospício sai direto para o sítio – 90); ser estranho, nessa época, é não compartilhar do mundo de competições e ambições, de ódios e lutas, de dinheiro, glória e ambição – Q. como estranho – um homem de seu tempo? – 60-1 – observar o misto de ironia, compaixão e simpatia de LB para com Q. – 61; isolamento para atender às necessidades do espírito – 24; esquisito e misantropo, segundo os vizinhos – 10 - Q, como LB, já é apresentado logo no início do livro como uma pessoa à margem da sociedade, pelo fato de possuir livros e não ser formado – 10 –na repartição pública, entre os amanuenses e escreventes, sua ilustração causava um misto de respeito e incompreensão nos colegas – 15 – incompreendido no trabalho e em casa (irmã não aceitava o violão - 11) - 16; visto como filósofo pelo escrivão da coletoria, em Curuzu, município próximo ao local do sítio do Sossego – 101; visto pelo marido de Olga, o “doutor”, como “sujeito sem título, sem posição brilhante e sem fortuna” – três dos requisitos básicos de sucesso na sociedade da época – 128; quando ganha publicidade e popularidade com o requerimento na Câmara, Q. desperta vários sentimentos negativos nos colegas de trabalho – 61-2; Q. é o não-enquadrado e, por isso, incompreendido – o não-enquadrado precisa de censura – crítica de LB - 62; sem formação acadêmica, mas letrado – autodidata – “atracava-se” aos livros – 10, 15,25; poliglota – livros em vários idiomas -13; homem da escrita, do olho, da observação, fixação, interiorização, análise com os olhos – usava pince-nez – observar a descrição do olhar - 11; letrado: “econômico nas demonstrações afetuosas” – 37; habitante de uma chácara em São Januário – 11,24; - o triste fim: a prisão – 242-3,247;

- RICARDO CORAÇÃO DOS OUTROS: caracterização da personagem – 17,102; suburbano – 105,167; popularidade no subúrbio – 18 – “o famoso trovador dos suburbanos” - 81; o “troveiro” – 130; “o rei do violão” – 109; o menestrel – 110; Ricardo é o Teotônio do subúrbio carioca – estrutura de sentimento – 23; trabalha e tenta trabalhar para fazer valer a cultura popular – 39; contador de histórias – 127; vira cabo na Revolta da Armada e leva o violão para a caserna – 190;

- DONA ADELAIDE: irmã de Q., com quem vive e o acompanha; descrição da personagem e sua mentalidade – 137; ironia para com o irmão – 20; fruto de uma educação elitista, que a impede de considerar o valor da música e da cultura popular – 81; educação fortemente lusitana – 126 – Dona Adelaide, “mulher velha”, talvez seja a personagem-metáfora do Império, do Brasil fortemente lusitano, da nobreza escolar - 126; - nunca entendeu direito o irmão – 82; acompanha o irmão em tudo, o estima mas não o compreende – 97; Dona Adelaide pensava o mundo como o fazia a sociedade da época: o estudo para dar titulação e posição na vida, o letramento associado aos livros como doideira – 97-8;

- GENERAL ALBERNAZ: amigo de Q., funcionário público burocrata do Conselho Supremo Militar – inteligência e sabedoria restritas, inteligência burocrática e ligada à titulação – v. descrição nas pág. 26-7; monotemático: só fala da Guerra do Paraguai, de que participou por pouquíssimo tempo, mas fala dela como se tivesse sido um herói dos combates – 27,112-3; filhas e filho – 110; burguês – verificar o bairro onde morava - 223;

- ISMÊNIA, filha de Albernaz: a inteligência rudimentar que naufraga no desejo único de casar – 41-3; falta do hábito de leitura – é a personagem escolhida por LB para destilar suas críticas a respeito da ausência de esforço, desejo e capacidade para a atividade mental da mulher e da sociedade tb– a burrice, a mesmice do pensamento e de ideias, a moleza e a preguiça mental – 85-6; a loucura – 182 – Q. se identifica com Ismênia – [mas são loucuras de fundo diferente] - 202;

- CAVALCÂNTI, noivo de Ismênia: semi-informado, dentista, doutor – apresentação da personagem – 43,46;

- GENELÍCIO: genro de Albernaz, metido a poeta e bajulador de chefe de repartição

	<p>pública – 53; “glória e orgulho do nosso funcionalismo público”, giboso (sem luz própria) – explorar o adjetivo para falar do letramento burocrático jet-set – 118; figura mais representativa do letramento jet-set, de aparência, burocrático e de titulação – 111;</p> <p>- <u>VICENTE COLEONI, o compadre italiano</u>: apresentação da personagem – 36; endereço do italiano – 250; enriquecimento pelo trabalho manual de imigrante – 36; Coleoni, o novo burguês – 63; Coleoni “não roçou os bancos de uma ‘academia’” – 119, mas consegue discutir com a filha letrada o tema da autoridade – 185 – observar a abstração na definição do tema por LB e discutir: até que ponto Coleoni não pode ser considerado um letrado? - 185;</p> <p>- <u>OLGA, a afilhada</u>: apresentação da personagem – 37; respeito e admiração pelo padrinho e por sua condição letrada – 37; menina diferenciada – 37; de natureza inteligente e curiosa, se comprazia nas descobertas do espírito – propensão ao letramento – talvez seja isso também que a identificava com o padrinho – 76 – v. tb. p. 37, quando indaga sobre as leituras do padrinho; leitora de romances – v. os autores na p.163; hábito de leitura – 184; tinha o próprio gabinete de leitura e escrita - comparar o olhar de Olga (77) com o olhar de Q. (11); há uma semelhança mental entre Olga e Quaresma: a mesma sede de indagação, observação, entendimento e transformação da realidade – 132; Olga examina e verifica os gestos do padrinho – atitude mental letrada – 184; Olga dada à reflexão – 186; indiferente ao casamento - 119;</p> <p>- <u>DOCTOR ARMANDO BORGES, MARIDO DE OLGA</u>: letramento de aparência, de titulação, que galga posições, patrocinado pelo sogro – a simulação da inteligência, da ciência e da sabedoria - 118-9, 163-4 – (comparar com o Genelício); busca de dinheiro, título e posição – ambição - figura recorrente nos jornais (letramento de aparência) - 162; carreirista que visava à ascensão social e monetária – 165; personagem-exemplo de prosperidade profissional e financeira desacompanhada de prosperidade intelectual – 164; cada vez mais florianista e jacobino – 212;</p> <p>- <u>MARECHAL FLORIANO</u>;</p> <p>- <u>PERSONAGENS DO MUNDO ORAL</u>: a preta velha – 29; Anastácio, o empregado do sítio do Sossego – 94; Felizardo, o novo empregado do sítio – tagarela incansável e intrigueiro – retorno do José Manuel de MAA – 123-5,139 – e sua esposa Sinhá Chica – 226-8; Mane Candeeiro, outro empregado do sítio – “cantava que nem passarinho” – observar a escrita oralizada de LB nessa expressão – 142;</p>
LETRAMENTO	<p>- concepções variadas sobre o letramento (revela tensões) e sua ausência: condição de classe, desejo, capacidade (84), esforço/empenho/aplicação (84), um bem, um mal, equilíbrio mental, desvio mental, loucura, a ausência dele é preguiça mental, é fator político, social, cultural, herança, conquista etc.;</p> <p>- o requerimento de Q. pedindo a adoção do tupi como língua nacional revela presença de uma cultura letrada no país, com profissionais do idioma – 58;</p> <p>- mundo da escrita / impressão: observar a preocupação com a escrita até nas inscrições tumulares e nas grinaldas – morte de Ismênia – 220,222;</p> <p>- letramento causa separação e abismo entre os homens + letramento ligado ao silêncio – 71;</p> <p>- letramento associado aos livros – sinal de esquisitice – 10 - cultura letrada é vista como esquisitice pelos vizinhos na maioria oralizados – 10; desapareço pelo letramento dos livros – 115;</p> <p>- <u>letramento / loucura</u>: para os amigos de Q., a mania de livros e de leitura endoidece (letramento / loucura – v. O Alienista) – 55; LB admite o “grão de loucura” da personagem – 61 – explorar a relação letramento / loucura; hospício: enterramento da razão condutora – para o letrado (LB), a razão é que conduz - 72; mas o hospício tb tem algo em comum com o letramento: o internamento, o recolhimento, o silêncio, a ordem, o sonho íntimo – 73; definição de loucura – loucura como exaltação do eu – v. relação do eu da loucura e do eu do letramento - 73; as diferentes materialidades da escrita marcam as fases da loucura de Q. – 74; loucura vem para desestruturar a vida regrada – 75; loucura como um dos niveladores das diferenças, diversidades e variedades da vida – 75-6; manicômio: lugar onde as diversidades se invertem: o sábio vira ignorante e o ignorante vira sábio – metáfora da república das letras carioca da Belle Époque – 90; descrição da loucura – 90; Ismênia tb enlouquece – 182 – observar como a loucura tb acomete a jovem mentalmente preguiçosa – mas LB descreve essa loucura como “mansa e infantil” – fazer essa ressalva – 182;</p>

- letramento / positivismo: - livro como coisa de formado, para os sábios e doutores – Genelício (cultura auditiva e de aparência) chega a sugerir a proibição dos livros para quem não possui título acadêmico – LB critica isso – ranço letrado, auditivo, dominador, retrógrado, exclusivista e exógeno – parece estrutura de sentimento desde GM – a lógica da colonização presente na ordem republicana – o positivismo da educação universal operária não faz sentido aqui – mostra como, para manter o regime de privilégios, é preciso restringir o número de letrados e evitar que o conhecimento se expanda – usar Lc.11:52 (“vós mesmos não entrastes e impedistes os que estavam entrando” – observar que nem mesmo os letrados auditivos ascendem ao letramento pra valer!!!): o exclusivismo sacerdotal vem desde que a invenção da escrita - 55; relação entre escrita e ordem/organização/estética – 199; quartel como lugar de livros: os “livro quarteleiro” – literatura específica – 216;

- quanto mais leitura e estudo, mais segurança no falar – 37; a alegria do letrado: resolver um problema – 38;

- produção de conhecimento requer reclusão, que é tb uma separação – 168;

- letramento / apropriação, representação – as apropriações variam para um mesmo texto – o letrado consegue extrair mais coisas do que o pseudolettrado – 163;

- ideias de saber e conhecimento já estão ligadas à ideia de informação (época da imprensa). Perguntar: o que garante a “informação”? – 43; saber é sinônimo de ter notícias no tempo áureo da imprensa – 90;

- inteligência associada aos livros – simulação de livros (163) = simulação de inteligência (164); letramento consistente confere sagacidade e finura – 164;

- expressões ligadas à escrita e à impressão na fala cotidiana – 43;

- letramento / ócio: o letramento só é possível com o tempo de leitura e estudo à disposição – o ócio pequeno-burguês ocupado por conversas no tempo do rei agora é ocupado pela leitura de livros e jornais (não para todo mundo) – 191;

- letramento / mulheres: mulheres já frequentavam escolas – 37; universo feminino casamenteiro: inteligência rudimentar – 41-2 – esforço intelectual como “aplicação mais séria de energia mental”, uma capacidade que não é a de todo mundo – 84; - LB usa o universo feminino para criticar tb a superficialidade, a falta de intensidade e profundidade da cultura letrada da época – cultura de aparência: Olga é o oposto de Ismênia (42); normalista já é doutora (pode ser ironia do autor, mas já denota distinção) – o título aparece duas vezes no romance, acompanhando o nome – 46,221; crítica de LB à ausência do hábito de leitura e de conversa derivada desse hábito – Ismênia é uma espécie de bode expiatório das mulheres burras e da sociedade burra – quem não lê, está condenado a ter o pensamento girando em torno de uma mesma ideia – 85 – a pobreza intelectual de Ismênia leva à loucura e à doença, a uma semivida – contrapor com Olga, para quem o intelecto faz par com firmeza e fortaleza de energia vital – 214,219,233; Dona Adelaide lê rápido e com atenção a notícia sobre o irmão no jornaleco de Curuzu – observar a diferença entre ela e Bernardina Ravasco (e Olga tb!) – duas mulheres, de família letrada, uma fluente na leitura e a outra analfabeta – o Império já fizera diferença na educação das mulheres, pelo menos as burguesas (cuidado – Bernardina não é burguesa, é aristocrática, do tempo da Colônia) – 130; romances lidos por Olga – p.163;

- escrita permeia relações sociais: hábito de escrever cartinhas amorosas – desde os tempos de GM – 84 e tb cartas de amizade – 117 – e familiares – 215,230,241; hábito de escrever cartas (entre os homens tb); casar-se como um empreendimento burocrático tb – 84;

- mercado editorial: livraria sempre à mão – 217; livros e publicações sobre folclore – já havia mercado editorial – 35; mercado do livro didático (v. Mollier) – o livro didático não é garantia de informação, mas de formação – 43; publicação de canções (cancioneiro popular?) – 167; figura do livreiro – comércio de livros na “cidade letrada” – 71,95; livros e jornais como presentes para os internados no hospício – 76;

- Aulas de violão + amizade de Q. por RCO como metáfora para entender a incorporação da oralidade/tradição pelo letramento – ideia defendida por LB – a imprensa, inclusive incorpora tb – 18; encontro e separação de Q. com RCO na Rua do Ouvidor como metáfora da separação letrado / oralizado, erudito / popular;

- literatura administrativa consumida pelo general Albernaz – p.49; crítica de LB à burocracia administrativa – 49; referência à burocracia militar – 161,238;

- LETRAMENTO DE QUARESMA – LETRAMENTO MARGINAL, DE

ERUDIÇÃO (66):

- LB em Q.: pelo estudo, pela ilustração mudam-se as coisas sem violência – crítica à violência no governo Floriano já aparece – 38; - sala de livreria na casa de Q., com abundância de livros nas estantes – o mesmo que biblioteca particular - abundância de livros nas estantes sugere mercado editorial substancial, além de LB querer mostrar que o hábito da leitura não pode se limitar aos ambientes de educação formal – 10,12 – o letrado trabalha em silêncio (o silêncio da letra) – biblioteca é o gabinete de trabalho de Q. - 15;
- descrição da biblioteca de Q. – ficção: somente autores nacionais ou nacionalizados / não ficção: Brasil no conteúdo, de alguma maneira, autores ufanistas – [mapear os autores, para identificar a visão de mundo de Q. e a formação do pensamento da personagem] – já havia toda uma literatura nacional - 12,13,14, 16,25; letramento laudatório de Quaresma – 135;
 - ecletismo letrado autodidata de Q. – 191;
 - Darwin e Saint-Hilaire como autores conhecidos e utilizados por Q. – 142,144;
- Q. como ilustrado, que se diferencia do conhecimento da escrita dos amanuenses e escreventes (pequenos empregados da burocracia militar) – ilustração causa um misto de respeito e incompreensão por parte dos colegas de trabalho – 15,16; letramento que não vem da escola – 70 – “furor autodidata” – 94;
- “incubado e mantido vivo pelo calor dos seus livros” – 60 – letramento = incubadora – explorar o verbo incubar e o substantivo calor – a letra produz calor (é fria?) – trabalhar com McLuhan – meios quentes e frios – 60; livros são os desejos e os sonhos da alma – 93; necessidade letrada: Q. organiza uma biblioteca tb no sítio – 94;
- mentalidade letrada de Q.: o que cai na mente torna-se objeto para meditar sobre, pesar todos os aspectos, examinar, e comparar, o que revela coisas – o escrutínio letrado – 61-2; a ideia cai na cabeça e germina logo – a boa terra – [usar a parábola do semeador e identificar as mentalidades da época]- 91; muito tempo gasto em pensar e refletir – 239; “atividade mental cerebrina”: indaga, calcula, referencia, leva em linha de conta (considera), planeja com exatidão e meticulosidade, encara de todos os lados, pesa vantagens e ônus, dispõe as ideias numa ordem, explora em regra, constrói hipóteses (94,243), organiza, cataloga, etiqueta, secciona e faz um inventário (94) e 92; introspecção: pergunta de si para si e usa as imagens mentais para se localizar: um olho por um ouvido – 232; dicotomia, cisão, separação: mental/físico – 232; a mente letrada vê as dimensões de um objeto – 94; extrai teorias pela contemplação da natureza (v. Comte + romantismo + antroposofia) – encontra na natureza a mitologia dos livros – 93-4,98,127 – observar a tendência romântica na descrição da paisagem rural feita por LB - 123; objeto de estudos ocupa a mente durante um tempo – 69,71,191; para o letrado, o sentido é mais importante do que a lembrança das palavras – 144;
- Q. como intelectual que tem seu próprio sistema de ideias – observar como LB considera a possibilidade de mudança no sistema de ideias do intelectual – as ideias podem mudar pelo convencimento *próprio* – a liberdade do intelectual de pensar o que quiser e mudar de ideia, de opinião por conta própria – só o indivíduo das letras pode fazer isso – 147,152; a substância própria de vida que Q. fabricara é o seu sistema de ideias – 165; Q. existe enquanto sistema de ideias, consciência, pensamento, estudo e meditação – 238;
- para LB, Q. pode ser colocado junto aos grandes estudiosos, os sábios e inventores (as espécies raras da época), mas que pecam pela ingenuidade – o letramento consistente, criativo e inventivo, porém ingênuo, circunscrito a um mundo próprio – 61- [como se LB fizesse um esforço, durante toda a obra, de retirar Q. da incubadora e empurrá-lo para a ação no mundo, o que, no fim, não dá certo, porque a personagem resolve se meter onde não devia – personagem como sujeito da própria história, que toma decisões, ainda que não acertadas! – LB, com isso, prega a liberdade num tempo de coação política]; o conhecimento de Q. é baseado em *sólidas* noções – é sólido, não é superficial – 94;
- o conhecimento vem pela leitura – até o conhecimento do som e seus efeitos – 40; através de exame de material impresso, medita teorias e procura soluções – 146,151;
- conhecimento quantitativo e descritivo do Brasil, história acontecimental, geografia descritiva, conhecimento mensurável, cientificismo quantitativo (estatísticas para comprovar algo) – 14,15,16; ideias, valores e representações de mundo como

resultado do estudo, da análise, da consulta aos livros – 19; visto pela menina Olga, Q. é de um letramento “superior”, das “altas regiões do espírito”, não habitual mesmo entre a burguesia – 37; letramento prático – após estudo, vira prática, trabalho de campo, pesquisa empírica – 19; o estudo sempre precede a ação, mesmo numa emergência bélica – 194 – antes de agir no mundo, é necessário estudar o mundo – 216; relação teoria e prática: necessidade de fazer o texto voltar ao mundo (M3) – 97; estudo / ação do mundo – M3 (o texto precisa voltar para o mundo) – a necessidade de Q. é a mesma de LB – letramento (e não só a literatura) como missão: estudar, refletir e depois frutificar – frutificar é cometer-se, comprometer-se a agir, de concretizar as ideias – 25; estudo/letramento de Q. para a transformação e emancipação nacional, para a grandeza da pátria, por isso os estudos são “guerreiros” – 37,195,198,204; letramento positivista: pretensão de reformar o mundo pelo uso sistemático da razão – a racionalidade letrada faria a diferença no BR e lhe conferiria lugar de destaque no mundo – o atraso do BR agrário e coronelista seria vencido pela racionalidade que vem dos livros – 92; letramento positivista de Q. para disciplinar o popular – projeto conservador de nação – antecipa Francisco Campos e o rádio da década de 1930 – ordenar, disciplinar, organizar – relação positivismo/letramento – 19; sistematização do conhecimento, organização, ordenamento das tradições populares, festas e costumes dos povos que formavam a nação – 25,35; jornais (vários) tb como alimento para o espírito – 24; transformava uma visita ao quintal da chácara onde morava num “passeio filosófico” – filosofar: problematizar, teorizar – 24; estudo retomado constantemente, construído na duração, num trabalho de memória espacializada e materializada nos livros e impressos – 25; estudo como tarefa árdua, minuciosa e que leva tempo– 35,68;

- influência do evolucionismo darwinista nas leituras de Quaresma – 135 – Q. utiliza Darwin para a observação da natureza e das gentes – 142;;

- LETRAMENTO DE TITULAÇÃO, DE APARÊNCIA + SORRISO DA SOCIEDADE: crítica de LB à ordem, à métrica e à estética pura e simples, na poesia – 22; letramento ligado a títulos, como o do Gen. Albernaz, de inteligência e sabedoria reduzidas – 26-7 ou do chefe do Arsenal - 71; já se tornara lugar-comum associar letramento a livros e à formação acadêmica – o título, o diploma como validação na cultura de aparência e que cumpre os ritos de passagem; é preciso ser legitimado com o título acadêmico para ser reconhecido – o livro só é necessário para cumprir o rito escolar – crítica de LB à legitimação única do aprendizado formal, que permitia galgar degraus na sociedade e na política, mas não necessariamente trazia ilustração e conhecimento -10; estudo e formação (do homem) como condição para o matrimônio – 23,111; estudo prático e profissionalizante como categoria do semi-informado – estudo só faz formar, mas não informar – 43; rápida formação técnica (aos olhos de hoje) para exercício da profissão – 23; pistolões para fazer passar alunos nos exames do Colégio Militar – LB desconstrói o mito em torno das instituições de ensino legitimadas da época – 27,111; a escola como fábrica de títulos e os títulos fazem um doutor – o currículo cientificista-positivista - 70; letramento/formação de aparência (“É muito bonito ser formado”) como valor da pequena burguesia – 46; crítica do pequeno burguês à formação profissional superior particular – defesa do ensino público e de qualidade, mas para poucos – a pergunta: “ah!, seu sobrinho é formado?” mostra espanto e curiosidade entre os pequenos burgueses, quando se descobre que alguém é formado – 47; engenharia como boa carreira para o pequeno burguês – notar como a relação entre a formação escolar e as necessidades de mercado (o Rio da restauração, da reconstrução) – 47;

- crítica a um letramento positivista, matemático, auditivo, para causar impressão e dá prestígio – 159;

- crítica de LB ao letramento burocrático, de aparência, auditivo, que inclusive usa a imprensa para isso - o letramento de título que impressiona, que faz pose – 54,61 – letramento jet-set, burocrático, escriturário e de titulação de Genelício, com patrocínio do erário público – esse tipo de letramento garante a promoção no funcionalismo público, inclusive com o aval da imprensa - 111-2; crítica aos escritos compilados e ricos em citações – letramento de aparência e vazio intelectualmente, desprovido de estudo aprofundado, superficial, ritualístico, falso, simulado (v. fim da página) – 163-4;

- crítica à máquina burocrática, à mecânica burocrática, resistente, dura e lenta – 81; a

	<p>máquina burocrática se estende ao (também está presente no) campo – 99; crítica ao mau uso político das leis – o atraso e o subdesenvolvimento como resultado de uma rede de leis nas mãos de pessoas do mal – 149-50; a burocracia em rede – rede de cartas burocráticas (v. Rama, p.59) - 149-51;</p> <p>- doutor – o que faz ser doutor – 17; doutor como aposto – já vem junto ao nome, na apresentação – importância do título – 78; título universitário é privilégio – 164; o doutor nacional – a nobreza das letras de aparência – 64; o sábio doutor é aquele que não diz nada, apesar do bacharelato em direito e das qualidades de zeloso, inteligente e assíduo na repartição pública – ironia de LB – 69; doutor bom orador – a oratória, a verborrêia (também no campo) – 101; formado em odontologia: visto como um ente sobrenatural (observar a ironia de LB) – o título de doutor como unção divina – mas LB deixa claro que uma coisa é o título, outra é o saber – 47; o semi-informado (43), de formação prática profissional, é doutor – 46; o anel de doutor (GM) retorna como estrutura de sentimento – 46,128 – <u>anel de doutor / letramento de efeito, letramento auditivo</u> – v. o simbolismo do anel - 128; crítica à “academia”, ao título, ao “pergaminho” como simulação de inteligência, de ciência e de sabedoria na personagem do marido de Olga – dá a entender que a indiferença da filha do italiano para com o marido se explica pelo fato de que, na sociedade da época, essa simulação era lugar-comum e que Olga não teria como escapar de um marido com titulação e falso letrado – 119,163-4; <u>letramento cosmético</u> de Armando Borges, marido de Olga – “truques intelectuais” – v. Machado (Medalhão + Bonzo) – 184 – observar a ironia de LB na p.185, ao falar de Armando Borges; “culto pelo doutorado” como armação do Império (nobreza escolar), que desperta reverência – 128; magistério superior para dar posição social – cargo conseguido por “concurso”, mas tb suscetível de tráfico de influência -162-3;</p> <p>- letramento de manual: o doutor Campos, habitante de Curuzu – sem grande energia mental, conhecimento enquadrado em fórmulas – 147;</p> <p>- Padre Vieira aparece nas tentativas de leitura de Armando Borges, marido de Olga – o Seiscentos como gênese – Vieira considerado mestre – GM tb reivindica a alcunha de mestre - 185;</p> <p>- graus de titulação – mais e menos titulados – militares mais titulados, dentista no grupo dos menos titulados, mas é doutor – 47;</p> <p>- através de RCO, LB critica a literatura de sorriso da sociedade, a metrificacão, o sistema “oficial, quadrado, pronto” de compor versos – 38;</p>
<p>ORALIDADE</p>	<p>- LB reconhece a inteligência do brasileiro, do povo comum, porque fala da “gente brasileira” no sentido sociológico e abrangente, junto com a terra, os animais, os minerais, que tb podem ser divididos em várias categorias, mas, aqui, aparecem generalizados. LB não é dado a regionalismos; portanto, está falando do povo unificado, do genuinamente nacional, que é sua preocupação (v. item projeto de nação). Conclusão: o povo, em estatuto de oralidade permanente e predominante no compito geral da nação, é dotado de inteligência, ou seja, esta não é apenas circunscrita aos lugares e agentes de letramento – há uma inteligência oral, e a mentalidade oral pode render frutos como os do pomar do misantropo e os que abundam nas terras brasileiras – 25;</p> <p>- <u>a mentalidade oral</u>: o louco do manicômio, aparentemente oralizado, apreende apenas o essencial, o centro da ação da vida da personagem – 90;</p> <p>- oral: o sentimento, o sonho, a poesia, presentes no cotidiano do povo comum – 26; memória oral presa ao corpo – 250 – comparar com o caderninho de Genelício, o “letrado superior” - 236; a memória oral, os artifícios mnemônicos (composição em versos, os saraus domésticos como cerimônias memoráveis, que LB tenta recuperar como herança da tradição – a reunião familiar e compadresca do início do XIX) – 26; os bailes em casa – 183; a curiosidade por novidades nos pequenos círculos de conversação privada – estrutura de sentimento desde o tempo do rei – os boatos, as intrigas, as histórias sobre personagens – vêm lembrar como já havia uma estrutura de sentimento que vai alimentar a indústria da informação, na imprensa – 83 – a conversa em grupo, em casa – os assuntos viram, como as páginas dos jornais - 86; palestrar (conversar) em festas – 110; a conversa precisa de um start: Dona Adelaide “puxa a língua” de RCO, ou seja, dá o arranque para a conversa – 126; conversas de amenidades, os boatos se misturam às narrações dos “burgueses pacíficos”, os</p>

	<p>representantes da casta militar – as narrações de guerra dos burgueses pacíficos transformam a Guerra do Paraguai numa <i>biblioteque rose</i> – guerra de estampa popular, maquiada – observar a referência à literatura para ilustrar o conteúdo da conversa desse grupo – 113;</p> <p>- para Q., o letrado, a fala é banal (e o espírito ligado à letra é original, consistente?) – contrapor com o letramento auditivo, retórico – 60;</p> <p>- preta velha herdeira das tradições populares, suburbana – 26;</p> <p>- ritual oral de feitiçaria dos negros africanos – desta vez concorrem com médiuns espíritas e cartomantes na tentativa de Albernaz de curar a filha Ismênia – continua a ideia de superstição, de coisa esquisita, ingênua, de sanguinários manipulados, indecifrável, transcendental – observar, na p. 208, a expressão “há em todos nós” que pode ser interpretada como a herança oral, os resíduos orais da escravidão (LB mulato) – o oral misturado à ciência – discutir tb a incorporação de práticas do espiritismo na sociedade e a relação espiritismo/oralidade/letramento - 206-8, 219;</p> <p>- LB reproduz a fala cotidiana oral (sempre entre aspas): linguajar da preta velha – 29; a preta velha utiliza a terceira pessoa para falar de si mesma – ausência do “eu” indivíduo, no vocabulário da ex-escrava – 30-1; linguajar de Anastácio – 95 e olhar vazio de africano - 128; linguajar de Felizardo, o empregado do sítio – 139,152; linguajar da rapariga preta do subúrbio – 108; linguajar do soldado interrogado pelo general Albernaz – 156 – e de outro soldado subalterno - 240; observar a relação oralidade / escravidão (a preta velha) – tempo do cativo / tempo das cantigas – 30 e tempo dos saberes orais (Anastácio + preto velho chamado para curar Ismênia) – 94, 208; mundo tipográfico dá um corte na memória oral – produz esquecimento – observar como a casa da velha já tinha sido atingida pela impressão e sua construção imagética – a memória sai do corpo e vai para a o papel, a tinta, a cor, a parede – comparar com Vidinha, Teotônio, José Manuel – 29-31 – Genelício tem que recorrer à escrita como artifício de memória para a aparência social - 236; reprodução de ditos populares na fala de Felizardo, além do linguajar roceiro – 125;</p> <p>- composição poética oral e realidade – M1 e M2 – 142;</p> <p>- teatro em casa – retorno de Teotônio como estrutura de sentimento – 34;</p> <p>- <u>MENTALIDADE ORAL / MENTALIDADE LETRADA (relação mais bem percebida quando o mundo letrado penetra o mundo oral – Q. no sítio):</u> Anastácio e Q.: o conhecimento armazenado na memória oral (recordações) do antigo escravo e o conhecimento que vem das leituras de Q., da memória escrita e impressa – Anastácio é o museu vivo, o depositário vivo do saber e Q. tenta organizar um museu no papel - 94; o saber “de olho” de Anastácio e a leitura do pluviômetro de Q.: o olhar oral e o olhar letrado – o tempo cíclico da natureza, a repetição, o devir (oral) e o tempo letrado sequencial, evolucionista (nessa época) – [retomar às considerações do rabino Samuel da Fonseca] - 95; para Anastácio, Q. capina sem saber – existe um saber oral, uma técnica oral, hábitos orais, manejo de instrumentos rudimentares c/ técnica – o indivíduo oral tem algo a ensinar e se coloca na postura de quem ensina - 96; a memória manual, orgânica, corpórea do indivíduo oral e a memória do letrado ligada ao pince-nez, à leitura – o pince-nez de Q. cai e se parte diante do trabalho manual – 96; Q. abandona todos os aparelhos técnicos no sítio, depois de sua inoperância no campo – 139; diferença de postura diante da natureza e das coisas: o letrado contempla e interroga; o oralizado fala por falar, narra por narrar – 127 – o oral e a dependência dos fenômenos da natureza e da divindade – 139;</p> <p>- <u>saber oral / saber científico:</u> o saber e a habilidade orais da rezadeira – analisar a estrutura da história oral contada por ela, bem como sua produção e circulação – LB tb como contador de história – 226 – contrapor o saber de Sinhá Chica com o do Doutor Campos – <u>“necessidades mentais” diferentes demandam saberes diferentes</u> – origem/condição da oralidade – contágio ou herança – nesse contraponto entre a rezadeira e o médico dá para trabalhar milhões de coisas! – circularidade da cultura – não esquecer de que LB está sendo crítico dessas visões cristalizadas do saber oral / ciência etc.! - 227; Sinhá Chica / Menochio: mistura de crenças e interpretações – saber oral como saber “aos pedaços” + estrutura de sentimento do mestre de reza de MAA + relação religião viva / religião burocrática – 228 – ignorância nos estudos e excelência musical (Dom Pedro I retorna como estrutura de sentimento) - 229;</p> <p>- o oral precisa lembrar-se das palavras (mecanismos mnemônicos), enquanto o letrado se preocupa com o sentido delas – 144;</p>
--	--

	<p>- ideologia conservadora de Q. em relação ao trabalho: a gente rústica tem que trabalhar – observar a relação entre trabalho e saúde – não mais a ideologia do ócio do tempo do rei – 98; a ideologia talvez seja tb de LB (observar as contradições do autor, num tempo de contradições), quando fala da falta de “trabalho contínuo” de Felizardo e Sinhá Chica – observar como os critérios de juízo do escritor são letrados – continuidade, rotina, linearidade, sequencia – ensino/adestramento/sujeição ao trabalho – explorar como estão interligadas as relações oral/letrado, campo/cidade, artesanato/técnica, mundo onífrico/mundo cientificizado, ignorância/saber - 228-9;</p> <p>- Sítio do Sossego, na ausência de Q. (da mentalidade letrada), como metáfora da oralidade: a falta de ordem e progresso, a desarrumação, a irregularidade, a resistência etc., sob os cuidados da “inteligência crestada” oral – LB descreve <u>a inteligência (“psique”) oral em oposição à lógica da escrita / letramento</u> – 224,225;</p> <p>- oral / letrado: maneiras diferentes de sofrer – a localização/manifestação do sofrimento é diferente – 232;</p>
<p>MÚSICA POPULAR – o violão</p>	<p>- o violão é a metonímia da cultura popular e da oralidade – o instrumento encarna as duas coisas – observar isso em todas as menções ao violão, principalmente na p.21; violão como “instrumento essencialmente nacional” – 121;</p> <p>- a cultura popular e os instrumentos a ela ligados são vistos pelos vizinhos do major com maus olhos – 10 - dicotomia cultura erudita / cultura popular, para o senso comum – os vizinhos não podem aceitar Q. possuir livros e tb um violão (estudar violão) - violão como instrumento marginal, impudico, de malandro, de gente desclassificada, que não impõe respeito (vai até os primeiros tempos do rádio) – 10,11, 12; má reputação da música popular (seresta, modinha) – 11,12; violão: instrumento de desprezo – 21; violão / escravidão / subúrbio / margem – 81; violão como coisa que não é séria – 45; violão como instrumento sagrado para o trovador – 19; vaidade do músico e professor de violão, a despeito do desprezo – 21; Q. tenta resgatar o respeito pelo violão e a modinha; violão, modinhas e saraus nos subúrbios – a popularidade do gênero e do instrumento circunscrita às áreas periféricas da cidade – violão, rabeça e modinhas como “coisa própria” dos subúrbios – 18,81; RCO tem origem sertaneja – trajetória do violão de RCO – do sertão para o subúrbio para a cidade – o violão faz o caminho da margem para o centro (ou tenta fazer) – violão traz “a alma, o suco, a substância do país” da margem ao centro – a alma do país está no interior - 106; distinção entre os cantores de modinhas – hierarquia da música popular – 18; o músico como profissional – profissionalização da música popular e dos ofícios ligados a ela, mesmo antes de 1930! – autoafirmação do músico é também a autoafirmação do popular, do oralizado – 21; RCO: obreiro do violão, da tradição popular – 106; RCO como lutador pelo respeito ao violão e à música popular – tenta desconstruir a visão comum da época de que o popular é fácil e não apresenta grandes dificuldades – metáfora tb para a oralidade – o oral tb é complexo – 39; RCO dedicado ao levantamento moral e intelectual do violão – [o violão como metonímia da oralidade – de uma outra razão, de uma outra melodia] – 122; RCO tenta dar solenidade à sua apresentação no casamento da filha do general – 116; os trajes do músico já tentam impor respeito ao instrumento: chapéu, fraque e violão na visita à Q., no Sossego – 102; observar a relação música / drama na postura adotada por RCO para falar da composição musical – 126; música sai do subúrbio para depois chegar ao centro – 18; violão fala e expressa sentimentos – violão confere loquacidade ao músico – 21; RCO com jogo de cintura [dado pela música e o violão] para vencer a máquina burocrática empedrada – 81;</p> <p>- crítica à educação musical formal, ao mau gosto da música de conservatório – observar o contraste da recepção da música de conservatório e da música de RCO - 116;</p> <p>- violão é prática, é exercício - 190;</p> <p>- cantar é cantar alto, “soltar o peito” – cantar baixo é “remar em seco” – 190,192;</p> <p>- <u>escrita e oralidade na composição para o violão</u>: violão pede e deseja palavras – 22 – e os versos pedem música – 38 – observar como a música entra aqui (38) como metáfora de um outro mundo literário que não é a literatura sorriso da sociedade; lógica da composição musical para ser ouvida (RCO) é diferente da lógica da composição poética para ser lida e declamada (OLAVO BILAC) – observar, aqui, ainda, a crítica de LB à literatura sorriso da sociedade (“versos certos que digam coisas bonitas”) – 22,38; primeiro a música, depois a letra – 126; os versos das</p>

	<p>canções não podem ser analisados sob a lógica da escrita apenas – o letra subordinada à música e não a música subordinada à letra – outra metáfora da oralidade e da escrita/impressão – 38; leitura musicada na composição das canções de RCO – letra atrelada à música e não à versificação “positivista”, matemática – 168 – comparar com p.159; RCO tem os versos escritos, mas não tem notação da música – a falta de memória escrita impede o conhecimento do Brasil no exterior – conhecimento pela música depende da escrita - 80-1; RCO advoga uma “escrita popular”, apesar de confundir provençal com francês popular – 39; observar a descrição do mobiliário do quarto de RCO – livros e objetos de escrever – 108; luta interna com as palavras para compor versos para canções – observar a presença da escrita – 108;</p> <ul style="list-style-type: none"> - rica produção de gêneros populares para o violão – noção de novidade constante na música popular – discutir até que ponto a lógica da notícia dos jornais não perpassa também o campo da música – 22; - música e letra das canções carregadas de imagem – estrutura de sentimento para o rádio e TV – observar se a imagem é imagem poética (qual a diferença?) – 22; os motivos para os versos de RCO – 106; - música chama e congrega a audiência – estrutura de sentimento para o rádio e TV - 22; na caserna, soldados se reúnem “em círculo” para ouvir o violão de RCO – 195; músico com dicção apurada e entusiasmada, ao perceber que tinha audiência – a espontaneidade forçada, a necessidade de trabalhar a voz quando se torna mídia – o músico e o instrumento são mídia (agente e materialidade) – 22; o mestre do violão, canta, toca e tb disserta sobre a música – 22; - modinhas apreciadas no Norte do país – cultura popular (Câmara Cascudo?) – o gosto do imigrante do Norte – 23; - música circula de casa em casa nas áreas periféricas da cidade – 23 e no campo tb - 123; fama de RCO ultrapassa a cidade e chega ao município de Curuzu, onde Q. tinha o sítio – a fama precedia o músico – 120; - recepção oral (fruição) e letrada (compreensão aprofundada) da música – 82; - concorrência na música – o negro surge como rival de RCO – crítica e ironia na relação música / cor / raça – negro esnobe com teoria sobre a música – ironia de LB – a música não é para dizer alguma coisa e nem precisa ter versos certos – crítica ao formalismo na música – 82,106; - apropriação da impressão pela música – publicações de canções – RCO tb deseja publicar livro – livro para dar legitimidade à música - 167;
<p>PROJETO DE ESTADO-NAÇÃO – tradição e modernidade, nacionalismo</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Q. tem um projeto, um programa da nação (observar a ironia na fala da irmã) – 20; - modinha como “expressão da poesia nacional” – 12 – o projeto de Estado-nação de LB implica no resgate, na honra e no respeito à tradição, além da busca do que é genuinamente nacional – 12 – o nacional como escolha (disposição do espírito e sentimento) e não como ignorância do que vem de fora - 13; - patriotismo como “conhecimento inteiro do Brasil”, com “pleno conhecimento de causa” (estudo e meditação) – o conhecimento inteiro do Brasil não pode deixar de lado a tradição popular e não pode também prescindir dos livros - 13 – tupi e jargão caboclo como parte do conhecimento integral do Brasil de Q. – 15; - a discussão da ideia de nação passa tb pela língua e a maneira de tratá-la – emancipação política / emancipação idiomática (da censura lusitana no falar e escrever brasileiros – observar como vem de longe a influência lusitana na gramática do português) – 59; O uso do português por Dona Adelaide ainda lembra o tempo do Império, ainda permanece e é tb preciso lidar com essa permanência na sociedade – 126; a língua portuguesa emprestada de outro povo (lusitano) impede o progresso do letramento (cultura literária, científica e filosófica) – língua a serviço da ideologia do progresso – Q. positivista – positivismo linguístico-letrado - 59; trabalhar pela pátria é buscar sua grandeza (descobrir suas grandezas) e emancipação -15; o patriotismo de Q. é diferente do patriotismo dos militares, este dependente de favores – 200; - o Brasil para além dos regionalismos – crítica de LB às oligarquias – ser brasileiro é considerar o todo da nação – a fundição das tradições, das diferenças, das contradições, das tensões, o que unifica – 13,14; - nacionalismo exacerbado e monotemático de Q., que causa enfado e tédio aos ouvidos de um colega – 16; - defesa por Q. de uma autoridade central forte para dirigir o país, que sobreviva às mudanças “de estações” – 145,152 – mesmo pensamento dos militares (General

	<p>Albernaz) – 153; defesa de um governante forte, mas forte no pensar e no agir, na inteligência – 176,175;</p> <p>- <u>IMPÉRIO / REPÚBLICA</u>: Transição Império / República: o projeto de nação implica em considerar tb a herança do Império – Dona Adelaide, personagem-símbolo dessa herança, sempre acompanha o irmão reformista, está junto – de alguma maneira, o Império tb representa a tradição lusitana – Império e República na mesma casa - 126, 128; dá a entender que D. Pedro II saiu do governo por causa da desordem (ao contrário da Ordem, da República) – nostalgia do Império na fala dos militares – 153-4; crítica a uma certa ideia de República: censura, controle, autoridade, militarismo, nepotismo, clientelismo, ostentação, infantilidade (ingenuidade) – 158,161,233,238; Q. republicano – 166;</p> <p>- o Brasil que produz tudo para qualquer tipo de estômago – metáfora para o Brasil que produz oralidade e letramento – as mentalidades são produzidas na dialética histórica – 19-20;</p> <p>- crítica de LB às mudanças bruscas que fazem desaparecer as tradições – a cultura do inconsistente e do provisório, do não duradouro – crítica a ausência de memória – [se a modernidade é a mudança, a tradição é a permanência, e um projeto de nação eficaz vai considerar a dialética entre modernidade e tradição, mudança e permanência, letramento e oralidade – a oralidade como permanente e o letramento como mudança numa sociedade em que o oral se faz latente - v. palestra de Maffesoli: “VOIR LOIN À L’ARRIÈRE POUR VOIR LOIN À L’AVANT” – essa frase de Maffesoli, dita na palestra, sintetiza bem o projeto de nação de Q. e de LB – 28;</p> <p>- o episódio da preta velha: o esquecimento das tradições pelo povo comum – Q. e Albernaz acabam resgatando contos e canções populares com um literato – a cultura letrada preserva a cultura oral pelos suportes de memória – cancionero popular resgatado pela escrita/impressão - crítica de LB à morte da tradição: as publicações de gêneros tradicionais pelo literato não eram lidas – escaninho da memória oral falha (preta) e cede lugar ao escaninho da memória escrita (literato) – tipografia / esquecimento / memória – o literato lê e não conta a história – função do letramento: dar fixidez, memória e imortalidade à oralidade – resgatar a tradição e a oralidade - 29-34;</p> <p>- Q.: a tradição (folclore) vem pelo estudo – pelo estudo descobriu as tradições estrangeiras no Brasil – país de amalgamento de tradições – 35; resgate e manutenção da tradição – 98,99;</p> <p>- <u>CAMPO / CIDADE</u>: vida simples / vida sofisticada – Brasil agrícola / Brasil cosmopolita – miséria da cidade ligada à miséria do falso letramento burocrático – cuidado para não associar o campo à oralidade e ao pensamento oral como simples - 93; o atraso do campo e o desenvolvimento da cidade, na visão de Olga quando visita Curuzu – 132; tensão entre simplicidade e sofisticação presente o tempo todo em Q. – 95; depois de tentar reformar as instituições e costumes da cidade, Q. tenta reformar as bases do campo – 93; racionalizar o campo, racionalizar a vida – 94; campo: pobreza de gosto, reclusão e tédio – 121; campo como lugar de pobreza do pitoresco, da ausência de curiosidade histórica (parece tb querer dizer ausência de tradição) – 131; campo como lugar de resistência às modas e gostos estrangeiros – pensar a oralidade <u>residual</u> (ONG?) - 122; campo como atraso – observar a relação tradição e modernidade nas personagens da Sinhá Chica e Dona Adelaide – 226; o médico do interior ávido por novidades da cidade – 131; a rudeza do homem do campo, na visão de Olga – 132; crítica aos latifúndios improdutivos, à imensidão de terra não cultivada no campo – 134;</p> <p>- <u>Romantismo do escritor nas descrições</u>: 123,129,131, 143,154,205;</p> <p>- <u>ORDEM E PROGRESSO – POSITIVISMO</u>: ciência perpassa tudo – 50; uso sistemático da razão para reformar o mundo e o BR – 92; ideia de ordem perpassa as instâncias burocráticas – 161; autoridade forte garante o progresso – 235; crítica de LB ao positivismo, que se estende a um certo positivismo nas letras – positivismo como defeito 159-60,174,201; Q. é positivista? – a autoridade se justifica pelas necessidades internas e externas [de ordem] da sociedade – 185 – consolidar a autoridade, para consolidar a ordem - 186; ordem e progresso como valores a serem buscados para superar os momentos de crise – 200;</p>
IMPrensa	<p>- jornais – conferem legitimidade à música e ao músico, além de colocá-los em evidência – 18; imprensa como sinônimo de publicidade, inclusive pessoal – é o que</p>

torna público – relação imprensa / esfera pública – 60-1,82,234; incorporação de gêneros, tipologias, materialidades e valores populares como estratégia de popularização dos jornais – público como sujeito histórico – 18; Q. é também metáfora da imprensa – mesma estratégia de incorporação do popular e de ampliação do público – 19; jornais: dupla função: memória e imaginação – 198; existência de diversos jornais, que chegavam às casas do subúrbio por um sistema de assinaturas – Q. já os encontrava em casa, logo depois da toilette e do café – 24;

- imprensa no interior – difusão da imprensa – jornaleco local de Curuzu – “O Município”, hebdomadário, de filiação político-partidária – observar que o jornal vem envolto numa cinta – Q. encontra a imprensa aonde quer que vá - 129
- ethos (ou habitus?) jornalístico – jornalismo e irreverência – 57; busca de / avidez por assunto fácil e objeto de encarniçamento, nos pequenos jornais de troça – 60;
- jornalismo: inaniidade, superficialidade e rapidez nos julgamentos, críticas e pilhérias – 61;

- os sujeitos / agentes da imprensa: jornalistas já aparecem como categoria profissional reconhecida – 57; jornalista e advogado – 65; literatos escrevem artigos e crítica – grandes literatos são figuras raras na imprensa – crítica de LB – os grandes e os [pseudo-] literatos da imprensa (modismos franceses – crítica ao letramento importado) – Q. seria um grande literato para a imprensa, na visão de RCO - 82-3; vendedores de jornais no cais Pharoux – 197;

- conteúdo dos jornais: notícias curiosas – os jornais tb fornecem, sugestionam e incitam ideias – 24; contos e romances nos jornais – observar como, para o letrado cosmético, de aparência, a literatura nos jornais é um gênero “menor” – 184; crítica literária tb de versos para canções populares – estratégia de popularização – 38,82 – jornais como espaços de polêmicas e discussões artístico-literárias *no papel* - 83; bajulação política – jornais publicam versos de empregado de repartição pública, bajulador de chefe – 53; imprensa bajuladora do letramento jet-set e burocrático – crítica de LB à “imprensa desta capital” – 111 – observar a relação entre imprensa e poder e também como era importante para o letramento jet-set ter conhecidos na imprensa - 162; jornais como lugar da cultura auditiva – 54; cobertura das sessões da Câmara e de documentos referentes aos trâmites políticos – 57-8; comentários engraçados (facetos), pilhéria e ensaios espirituosos sobre o requerimento de Q. – 59; semanários têm o assunto da semana, ilustrado e que ocupa várias “referências”, ou seja, aparece em textualidades (páginas, formatos) diversas numa mesma edição – 60; jornais fazem a crônica da Revolta da Armada – 194; o conteúdo pode ser negociado mediante relações que se têm nas redações. Q., se conhecesse alguém nos jornais, poderia ter evitado a pilhéria em torno do requerimento dele – observar, ainda, a distância que separa o letrado recluso e o mundo da imprensa – parecem ser dois mundos diferentes, dentro do letramento – Q. lia os jornais, mas não tinha relações neles, por tanto, não tinha ingerência no conteúdo, a não ser na textualidade que construía para si próprio, como sujeito – 60; relação tempo / tratamento de um assunto – jornalismo e gerenciamento do tempo e da memória: o que dura na imprensa, quanto tempo dura, por quê etc. Talvez seja a comicidade do assunto (o assunto “fácil”, conforme foi dito pelo autor) que justifique sua permanência por mais tempo na pauta – observar a relação audiência/conteúdo – 60; o trabalho de enquadramento nos jornais – 106; artigos de fundo nos jornais (também no interior) – 129; crítica à Q. em versos no jornaleco de Curuzu – provocação política – observar o pseudônimo do autor: Olho Vivo – McLuhan – um olho por um ouvido – 129;
- materialidade dos jornais: ilustrações, caricaturas – 29,59 – as ilustrações e caricaturas permitem a identificação das personagens das matérias – relação imagem / mundo material – 59; textos ilustrados – 60; ilustrações com título e legenda (perceber a diferença, no texto) – 60; revistas ilustradas para alegrar e distrair – v. relação ilustração / entretenimento – 75; reclames – 82;
- linguagem dos jornais: linguagem conotativa nos textos e ilustrações para fazer pilhéria – comparar com o requerimento de Q. nas p. 58-9 para entender a conotação – 60;

- JORNAIS – tipologia e nomes: “Tempo” – 38; “pequenos jornais alegres, de espírito e troça” – já havia divisão entre grande e pequena mídia – 60; jornais diários – 24 - e semanais – 60; revistas escolares na instituição positivista – 70; “O Violão” – jornal sobre música – imprensa especializada – 83; imprensa do Império (2º Reinado) – 153;

	<p>imprensa “jacobiníssima” dos portugueses – 186;</p> <ul style="list-style-type: none"> - <u>práticas de leitura de jornais</u>: - a leitura diária de diversos jornais é incluída no que LB chama de “hábitos burocráticos” de Q. – burocracia como sinônimo de rotina – os jornais tb estabelecem uma rotina, ao demarcarem o tempo e estabelecerem uma sequência de leitura – relação palavra escrita e impressa / sequenciamento, ordenamento do tempo, homogeneização dos hábitos – 24; - Q. lê o jornal na cadeira de balanço, no sítio – 129; - observar a descrição da sala da preta velha no subúrbio da Leopoldina: recortes de jornais nas paredes, cromos, ilustrações – estratégias de popularização dos jornais e prática diferenciada de consumo/leitura pelos sujeitos oralizados – o mundo oral e a imagética – diálogo imagético entre as figuras coladas na parede – relação parede / página do jornal – 29; - prática de leitura do italiano que lia mais de um jornal por dia, mas era pouco letrado – necessidade de que a filha traduza o conteúdo dos jornais – 65-6, 165 – Coleoni lia <i>O País</i> - 165; apesar do “baixo letramento” de Coleoni, lia vários jornais – 75; Coleoni não era entendido nas coisas burocráticas, mas lia vários jornais – a senha de leitura de jornais é outra, mais passível de ser franqueada ao povo comum, afeito à linguagem do cotidiano e não à linguagem especializada (gíria burocrática) – 81; - Felizardo, o empregado do sítio se respalda nas notícias dos jornais para dar legitimidade a sua fala – o episódio mostra como as informações chegam ao interior pelos jornais e são apreendidas e lidas de maneiras diversas – o indivíduo oralizado, que fala errado também “lê” os jornais – é o “baruío” das folhas – explorar a dicotomia “barulho” das letras - 152; - <u>ambientes de leitura e escrita</u>: leitura de jornais e revistas no bonde – observar que Coleoni lia mais de um jornal no bonde – 75 – havia tempo para ler no bonde – Q. desdobra o jornal vagarosamente - 181; observar os <u>vários</u> ambientes de leitura e escrita na casa de Coleoni – 165,185;
<p>QUARESMA – 2ª fase</p>	<ul style="list-style-type: none"> - decepção com o campo: instrumentos técnicos levados ao sítio tornam-se inoperantes – 139; miséria, abandono, improdutividade, crítica à imigração sem critérios – 140; decepção quando encontra “outra” tradição, no campo, diferente do que achava que existia ou que devia existir – 142; espanto ao perceber o lucro muito pequeno da venda dos produtos do sítio – depois desse episódio, resolve dar a mão à palmatória das inovações técnicas americanas e processos artificiais aos quais havia resistido - 146; crítica à rede burocrática – 149,151; crítica ao ensino incapaz de promover mudanças – 151; crítica à política fazendária – 151; - depois de experimentar a crise no campo, Q. revê suas posições, seu nacionalismo exacerbado, suas ideias a respeito da tradição e da modernidade – o nacionalismo infantil – 152; - saúvas: a praga, o inimigo organizado – 144; - <u>CONCLUSÃO: reflexões no “triste fim” (242) – o “holocausto” (245) letrado</u>: - finalidade da vida: estudar a pátria para o progresso dela – nessa empreitada, vai a mocidade, a virilidade, a renúncia aos prazeres da vida – 243-4; - teoria e estudo X fruição – o estudo se torna inútil no “triste fim” da vida – crítica de LB à inutilidade de um tipo de estudo, nos mitos e fantasmas criados por Q., que existiam no pensamento (existência de certa noção de pátria no pensamento) - 244; - a desilusão, no “triste fim”, com o sentido de pátria buscado por Q. – 244; - mito de pátria criado por Q. e a crítica que ele próprio faz a outros mitos – pergunta: Haveria diferença entre os mitos orais e os letrados? Entre os mitos da tradição e os da modernidade? – 245; - Q. letrado com consciência histórica – a consciência histórica permite ver a oralidade, o letramento e o sentido da colonização – voltar ao século XVII – explorar a relação escrita / história – perceber a função do Outro para entender a si próprio – a pátria do outro e a minha pátria - 245; - relação escrita / revisão de ideias, para buscar uma consistência racional – 245; - autocrítica de Q. quanto ao próprio letramento: o isolamento, o esquecimento de si mesmo, a sobriedade, a seriedade, o ascetismo – explorar a relação tipografia / Reforma Protestante / ascetismo em Weber + Eisenstein – 245; - comparar os “tristes fins” de Q. e RCO – ambos “fora da realidade” – 245,250; - as reflexões carecem de escrita para a posteridade – explorar a relação da escrita com

	<p>a memória, a reflexão, a construção teórica que perdura - 246;</p> <ul style="list-style-type: none">- relação escrita / letramento / ilustração / sofrimento – inconfidentes e Q. – 246;- Q. reconhece a simplicidade e a inocência de RCO, menos letrado do que ele – 246;- crítica de LB à “erudição superior” de Genelício e à burocracia militar, que acabam vencendo a erudição de Q. – 247,249;<ul style="list-style-type: none">- crítica à modernidade como um tempo de egoísmo – 252;- Romance assinado em 1911 – v. data da publicação em folhetim e depois em livro – 255.
--	--