



## CRÍTICA DAS MODERNIZAÇÕES URBANAS NA CIDADE DO RECIFE (DÉCADAS DE 1960 E 1970)

Luís Manuel Domingues do Nascimento<sup>1</sup>

### RESUMO

Entre o final da década de 1960 e fins dos anos de 1970, a área central do Recife foi modernizada para se integrar de forma cabal aos padrões de uma sociedade de consumo e industrial, a partir do seu reordenamento urbano, da reurbanização viária em si e no seu entorno, da instalação de novos equipamentos urbanos e da remodelação de suas paisagens. Modernização que foi arquitetada através de ações instituídas e constituídas pelos poderes públicos, associados ao capital havido por novas oportunidades de negócios e aliados às classes sociais mais abastadas interessadas numa mobilidade territorial eficaz num tempo hábil, impondo sobre as classes subalternas os custos dessa modernização. No bojo desse processo, produziram-se desvelamentos, análises e críticas sobre essa modernização, dando voz e vez aos sonhos, aos projetos, às experiências de vida, às histórias e aos dramas das classes subalternas, através da expressão de alguns de seus sujeitos e da voz e vez adquirida através de escritores como Osman Lins, Rostand Paraíso e Carlos Pena Filho. A nossa comunicação procura operar uma reflexão analítica quanto ao conteúdo crítico dessas expressões e sua relação com a modernização urbana no Recife no período.

**Palavras-Chaves:** modernização urbana, Recife, expressão crítica

### ABSTRACT

Taking into consideration the urban restructuring so varied within itself and in its space, with the installation of new equipment and landscaping, Recife was modernized in order to harmonize with the overall forms of an industrial and consumer society between the last decade of the 1960's and the final years of the 1970's. Modernization which was designed by the activities of constituted public authority, associated with capital, coming from new opportunities allied with the wealthier classes interested in gaining money quickly, burdened the lower classes with the costs of this modernism. Central to this process were the revelations, analyses and criticisms about this modernization, coming from the vocalizations of the dreams, projects, life experiences and drama of common citizens as portrayed in some of the characters in the writings of Osman Lins, Rostan Paraíso and Carlos Pena Filho. Our presentation seeks to make an analytical reflection about the critical content of these expressions and their relationship with urban modernization in Recife during this period.

**Key-Words:** urban modernization, Recife, critical appreciation

No final dos anos 1960, quase todos os moradores do Recife que estivessem residindo na periferia, nos subúrbios, nos bairros próximos à área central ou nas áreas residenciais nobres (Boa Viagem e os bairros do eixo do Capibaribe) da cidade, tinham que se dirigir obrigatoriamente à área central da cidade, composta pelo Bairro do Recife ou Recife Antigo (Ilha do Recife), bairros de Santo Antônio e São José (Ilha de Santo Antônio), situados na parte insular da cidade, Boa Vista, Paissandu, Ilha do Leite e Coelhoos, localizados na parte continental da cidade, que se segue às ilhas no sentido oeste, para prover grande parte de suas

<sup>1</sup> Professor de História da UNICAP e da UFRPE e Doutor em História



necessidades de consumo, providenciar soluções para os diversos problemas próprios de um cidadão de um grande centro urbano, e poder acessar os equipamentos urbanos que surgiram com o desenvolvimento tecnológico, como o automóvel, a eletricidade, a telefonia etc.

Esses bairros estavam inseridos em quatro distritos (Recife, Santo Antônio, São José e Boa Vista) circundados por outros de importância industrial, comercial, político-administrativa, social e cultural (Santo Amaro, Graças, Encruzilhada, Afogados, Boa Viagem e Madalena), que a eles interligados compunham uma estrutura intraurbana que proporcionava uma concentração de atividades do setor terciário na área central do Recife, fazendo desta o epicentro que atraía para si um grande fluxo dos indivíduos estabelecidos nos subúrbios, na periferia e nas cidades vizinhas que necessitavam dos préstimos das funções que podiam executar, das atividades que podiam oferecer e dos produtos e serviços que proporcionavam.

Nessa área central, pelos caminhos, logradouros, quarteirões, pontes, calçadas, ruas e interiores de edificações, tudo que pudesse servir de passagem - mas infestadas por prenúncios de limites - perambulavam os principais personagens do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, publicado em 1976, não com um destino incerto, e sim com celeridade, sem poderem se entregar às impressões e aos espetáculos imediatistas das paisagens urbanas. Os seus principais protagonistas esquadrinham percursos dotados de sentidos e direções calculadas e a eles agregados, ditados pelo peso da normatização e da administração que sobre os indivíduos recaem, anunciando o desaparecimento e/ou ausência de há muito do *flâneur* como já o havia antevisto Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*:

(...) Na medida em que o ser humano, como força de trabalho, é mercadoria, não tem por certo necessidade de se imaginar no lugar da mercadoria. Quanto mais consciente se faz do modo de existir que lhe impõe a ordem produtiva, isto é, quanto mais se proletariza, tanto mais é traspassado pelo frio sopro de economia mercantil, tanto menos se sente atraído a empatizar com a mercadoria. Contudo, a classe dos pequenos burgueses à qual pertencia Baudelaire ainda não chegara tão longe. Na escala de que tratamos agora, ela se encontrava no início do declínio. Inevitavelmente, um dia, muitos deles teriam de se defrontar com a natureza mercantil de sua força de trabalho: Esse dia, porém, ainda não chegara. (...) (BENJAMIN, 1989: 54-55)

Aquele *flâneur*, que Walter Benjamin encontrou na poética de Charles Baudelaire, que ociosamente vagava, sem sentido certo, pelas ruas para nelas encontrar tipos interessantes, fazendo dessas ruas a sua moradia e que entre as fachadas dos prédios, passagens, galerias, muros, calçadas, em que se sentia em casa, tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes



(BENJAMIN, 1989: 35), onde moldava o seu *habitat* e exercia a sua vida e o seu ofício, vai ceder o seu lugar em *A rainha dos cárceres da Grécia* aos deserdados, aos subproletários, aos proletários e aos em via de proletarização. Os mesmos que passaram a transitar pela área central do Recife por entre veículos, em coletivos, pelos itinerários aglomerados de indivíduos e por prédios com seus pavimentos e compartimentos inextrincáveis, em que passaram a se olhar por instante, e por mais algum tempo, quando se estabelecia uma mediação regulada por uma persuasão de autoridade. De resto, os seus corpos passaram a se tocar e/ou se chocar indistintamente na via pública e nos interiores de pavimentos e compartimentos, onde a comunicação entre os indivíduos foi deixando de se realizar de forma direta, para passar a ser mediatizada pelos meios de comunicação, ou através das janelas dos veículos e dos prédios ou, ainda, por notificações, despachos, expedientes, ofícios etc.

O *flâneur* prescrito por Walter Benjamin, caso ainda existisse na cidade do Recife, persistia mais como um manifesto programático, protagonizado por indivíduos integrantes da classe média que se sentiam um quase *outsider*, ou seja: comportavam-se como indivíduos não integrados a nenhum grupo determinado e por todos eles queriam trespassar. Incorporavam a si o ideário *beatnik*, no qual recusavam aceitação da estética da vida burguesa e a sua submissão à cultura e ao espetáculo do consumo. Para tanto, cultuavam a atitude ou a *performance* como estratégias, em que arquitetavam posturas psicofísicas fundadas em alguma experiência contestatória e com pretensões de poderem exercer uma influência diretiva e dinâmica sobre o comportamento alheio ou que este lhe prestasse um desagravo. Na realidade, esses supostos *flâneur*, que aqui classificamos como programáticos, adotavam de forma premeditada a estética do flanador, para expressar a sua insatisfação econômica, social, política e cultural com uma sociedade que lhe havia negado reconhecimento ou podia prescindir de seus méritos. Uma boa parte deles era composta por trabalhadores não-manuais que não haviam conseguido ocupar postos de trabalho na modernização da economia brasileira, frustrando, assim, as possibilidades de satisfazerem os seus anseios meritocráticos e de *status* social.<sup>1</sup>

Grosso modo, as suas performances eram feitas mediante posturas intelectuais, cultos artísticos e expressões emblemáticas comportamentais, com ações estratégicas premeditadas,

---

<sup>1</sup> Classificamos aqui como *flâneur programático* alguns segmentos sociais e seus integrantes que adotavam posturas próximas a do hippie, intelectual contestador, boêmio existencial, agitador cultural, artistas *underground* etc. Tais os indivíduos e grupos, no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, oriundos de setores intelectualizados e artísticos da classe média, viram suas pretensões e interesses marginalizadas com o autoritarismo político após à instituição do AI-5, no final de 1968, que excluiu, expurgou e reprimiu da participação e ação política indivíduos e grupos de oposição ao regime militar e ao projeto de modernização e internalização da produção capitalista em curso no país.

fundadas em desempenhos de papéis, exercícios de atuações e proezas representativas, nas quais ainda acalentavam deter para si uma ascendência política e preponderância intelectual sobre a sociedade de sua época, para dela poder retirar mais resultados e espaços para poderem compartilhar o exercício de direção desta, metas que haviam sido frustradas pela dominação e direção tecnocrática do processo de internalização da produção capitalista no Brasil.

Por mais que o *flâneur* estivesse em extinção no Recife, a cidade ainda possuía um no final dos anos 1960. Bem conhecido e reconhecido pelos habitantes da cidade, principalmente, pelos que trafegavam pela sua área central. O seu nome era *Lolita*, um homossexual que não negava a sua opção e dela se orgulhava. Procurava sempre conservar seu corpo com aspectos viris, agregando a ele trejeitos afeminados e algumas peças femininas para se distinguir dos demais transeuntes quando por eles passavam ou os encontravam em recintos boêmios da cidade. Quase sempre era encontrado cantarolando uma canção em que dizia: *quem não conhece Lolita, não conhece o Recife*. Dele se podia dizer, de fato, que era um *flâneur*, pois seu modo de vida era fundamentalmente o de um nômade perambulando pelas ruas da cidade, fazendo de cada local o seu *habitat*, apesar de ter o seu, mas que quase ninguém conhecia, transitando entre pedestres, mendigos, prostitutas, policiais, bêbados, boêmios etc., esquadrihando, a contemplar e absorver a estética urbana e seus atores em constante transmutação. Em dos seus livros, o cronista Rostand Paraíso assim descreveu Lolita:

Chamava a atenção de todos, uma verdadeira festa, a figura de Lolita, com suas calças apertadas, rebolando, todo perfumado, pelas ruas do bairro, cantarolando músicas de Ângela Maria, exibindo uma enorme frescura, não obstante, impondo, pela sua por demais conhecida valentia, o respeito de todos, inclusive dos policiais que por ali circulavam. Peço permissão para reproduzir, aqui, parte de uma crônica de minha autoria, inserida em *A Esquina do Lafayette*, onde me detenho sobre essa grande figura do Recife de ontem:

Valentão conhecido, e, em algumas ocasiões, macho pra homem nenhum botar defeito, Lolita tinha, porém, suas fraquezas. Não podia ver um jovem musculoso que se desmanchava todo, sua audácia desaparecendo ou sendo canalizada noutro sentido. Quando tomava raiva, no entanto, não havia quem o segurasse, sendo capaz de topaz brigas as mais temerárias, ele sozinho contra muitos, não sendo raro que, ao fim, mesmo muito machucado, saísse vitorioso.

Quem, daqueles tempos, não se lembra de Lolita, nas suas ruas prediletas, as do bairro do Recife, andando, banho tomado, perfumado e todo fagueiro, calças bem justas, remexendo os quadris, a mão arrumando a cabeleira, a frescura toda saindo, exuberantemente, pelos poros, a cantando, em voz alta: *Será que eu sou lindo?*, ou declamando uma de suas frases prediletas, *Ai, ai, vida, quanto mais ando, mais a estrada fica comprida*, ou, a de todas a preferida, *Quem não conhece Lolita, não conhece o Recife...*



Realmente, só aqueles que tivessem visto Lolita e, de alguma forma, admirado suas muitas qualidades, presenciando a dualidade de comportamento que nele existia – uma enorme frescura num determinado instante, noutros momentos um valente como poucos homens sabiam ser –, somente assim poderiam dizer que conheciam, de fato, o Recife. Lolita assemelhava-se, às vezes, a um toureiro numa arena: de repente, sem mais nem que, investia, num passinho miúdo a rápido, contra alguém, parava, então, bruscamente, e, desafiadoramente, a bater com o pé no chão, exatamente como um toureiro, ficava a esperar a reação do touro...

Muitas são as histórias dessa figura que, não obstante suas fraquezas, sabia, como poucos, impor respeito, ninguém ousando tomar certas liberdades com ele e lhe dizer algumas pilhérias, sob pena de entrar no cacete. (PARAISO, 2003: 279-280)

Contudo, tanto para último *flâneur* de fato da cidade, como para aquele desvelado por Walter Benjamin, e também para os programáticos, o Recife, do final dos anos 1960 e da primeira metade dos anos 1970, já não dispunha nem mais de espaço e tempo para os exercícios voyeurísticos dos *flâneur*. Nesse período, a cidade passou, desde então, a adquirir de forma mais consistente uma arquitetura e urbanização destinadas ao trânsito do habitante e do veículo, proporcionando que as suas formas fossem se sucedendo umas às outras e que os espaços novos viessem a se sobrepor a outros espaços recentes, forjando um conjunto de logradouros, edificações e vias sem uma aparente conexão. Sobre e entre esses espaços da cidade, o tempo agora impunha aos sujeitos a sua dominação e direção, pois o tempo do deslocamento, com a sua relação inteligível sobre a pluralidade das esferas sociais e sua organização metódica voltada para a sua maximização e otimização, passava a marcar a superfície do espaço e a prescrever os itinerários dos indivíduos, e estes em multidão pelas artérias do Recife, deliberando pelas composições, decomposições e recomposições sucessivas do espaço urbano.

Assim, uma nova realidade se sobrepunha aos que só almejavam perambular pela cidade. Uma antevisão disso já tinha sido feita pelo poeta Carlos Pena Filho, em 1958, ao proclamar o desenlace de um tempo em que ainda se podiam praticar exercícios voyeurísticos, suprimido por um outro, com a marca da solidão existencial, seja à margem de uma multidão que incomodava pelo seu deslocamento frenético, ou por uma outra vida imposta pela emergência de um mundo marcado pela organização metódica e maximização e otimização dos indivíduos.

Esse poeta fazia o prenúncio do definhamento da entidade do *flâneur*, anunciando a emergência das condições e dos limites de uma sociedade que passava a inviabilizar a existência do *flâneur* como entidade que podia se colocar à margem do mundo que até então ele tinha como *habitat*, mesmo sendo e se considerando parte dele. No trecho do poema que selecionamos, Carlos Pena Filho nos informa que o *flâneur* já não podia contar mais com as





condições que lhe permitiam se colocar independente dos atributos da sociedade, que ele tanto procurou trespassar para captar e expressar a sua existência real ou essência. Agora era o *flâneur* que se deixava trespassar pela sociedade mercantil, inserindo-se em um processo que levaria ao seu desfalecimento, na medida em que a lógica da sociedade industrial em si se estabelecia e o levava a se empatizar cada vez mais com a mercadoria.

Na avenida Guararapes,  
o Recife vai marchando.  
O bairro de Santo Antônio,  
Tanto se foi transformando  
que, agora, às cinco da tarde  
mais se assemelha a um festim,  
nas mesas do bar Savoy,  
o refrão tem sido assim:  
São trinta copos de chopp,  
são trinta homens sentados,  
trezentos desejos presos,  
trinta mil sonhos, frustrados.  
Ah mas se a gente pudesse  
fazer o que tem vontade:  
espiar o banho de uma,  
a outra amar pela metade  
e daquela que é mais linda  
quebrar a rija vaidade.  
Mas como a gente não pode  
fazer o que tem vontade,  
o jeito é mudar a vida  
num diabólico festim.  
Por isso no bar Savoy,  
o refrão é sempre assim:  
São trinta copos de chopp,  
são trinta homens sentados,  
trezentos desejos presos,  
trinta mil sonhos frustrados.  
(PENA FILHO, 1999: 139-140)

O que Carlos Pena Filho tinha antevisto, para os personagens do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, o narrador inominável, Julia Marquezim Enone, ex-companheira do narrador, e Maria de França, personagem de um romance escrito pela personagem Julia Marquezim Enone, já era algo de fato. Ele e elas circulam pelo Recife quase que buscando um mínimo para sobreviver como sujeitos. Como na passagem abaixo, onde Maria de França, ao sair do Hospício Ulisses Pernambucano, conhecido como Tamarineira, vai ter no centro da cidade em um dia de Carnaval:

O isolamento é a nota principal na soturna construção da Avenida Rosa e Silva; no trecho que se segue e, pode-se dizer, em todo o capítulo IV, reina a comunhão. Maria de França, livre, em vez de ir para casa, sai andando sem rumo e de repente se vê no centro da cidade. Gente se abraça nas ruas, nos bares, joga talco e água nos estranhos, improvisa instrumentos musicais. Ela



bebe restos de copos ("para as mágoas esquecer, ouvintes, eu sou é da fuzarca"), diz a todo mundo que é milionária, sobe nos estribos dos carros que se arrastam, escapamento aberto, cai no frevo sob os alto-falantes ("é de amargar, é do barulho") e por fim entra no bloco "Flor da Madrugada". Aí desfila com um novo personagem, cantando o "hino" da turma, em coro:

"Mandei fazer um buquê pra minha amada,  
mas sendo ele de bonina disfarçada,  
com o brilho da estrela matutina.  
Adeus, menina,  
linda flor da madrugada!"  
(LINS, 1976: 22-23)

Aqui Maria de França saía de uma clausura que buscava remarcar a capacidade e a potencialidade de sua consciência, impedindo-a de poder fazer com que as suas identidades afetivo-emocionais extrapolassem a direção e os limites impostos pela administração, pela técnica e pela burocracia. Dessa clausura, ainda em estado narcótico, a personagem passa a perambular pelas ruas da cidade sem produzir alguma referência que permita a ela se abastecer das identidades dos lugares. O centro da cidade também não identifica, são os outros em um outro instantes distinto de suas vidas cotidianas, nos poucos momentos de um ano de trabalho em que podem entrar em comunhão e escorrer irreverência sobre a organização racional da produção que reduzem suas consciências a coisa, que lhe anunciam o momento e o espaço, que ela numa condição de destituída de recursos e de consciência passa a se apossar das sobras das festas alheias e nelas penetrar por devaneio. É nesse mínimo tempo em quase todo o seu percurso do romance que a personagem se vê afortunada por sobras, podendo até viver uma fantasia avessa a sua condição (ser milionária), mas que permite a ela romper já com o estado de torpor e inconsciência que o hospício lhe havia outorgado.

Contudo, os personagens de *A rainha dos cárceres da Grécia* procuram também discernir sobre as identidades dos lugares da cidade, diluindo a descontextualização aportada sobre esses espaços e outros em seu entorno. Querem capturar a imagem que da cidade é apresentada, mas não se restringir só à apreciação das manifestações de seus fenômenos, e sim delas se apropriarem como indícios, a partir dos quais operaram uma investigação e um exercício cognitivo para reter cursos de acontecimentos, fatos singulares, mediações entre sujeitos, conexões sociais e construções históricas que informem e expliquem os lugares e o lugar destes na cidade. Como na Tese III, de Karl Marx, em suas *Teses sobre Feuerbach*, os personagens de Osman Lins não se limitavam mais só a interpretar o mundo de diferentes maneiras. (MARX e ENGELS, 1982: 14). Não compartilhavam eles, os personagens, do exercício da descoberta, sistematização e exposição de um padrão inteligível das histórias passadas pelos homens, que poderiam ser apreendidas pelos seus intelectos, no qual o padrão



inteligível passaria a ser uma compreensão e expressão daquilo que já estava dado em uma fórmula geral já modelada e reconhecida *a priori*, conforme propunha Immanuel Kant.<sup>2</sup> Ao contrário desse filósofo, os protagonistas de *A rainha dos cárceres da Grécia* se encarregam da história como possível de ser analisável, observável, objetivável e quantificável, podendo ela ser estruturada e pensada para ser penetrada em toda a sua realidade, e não só mais contemplada e interpretada, e sim podendo ser explicada para ser transformada – *o que importa é transformá-lo*. (MARX e ENGELS, 1982: 14) Para tanto, procuram poder conhecer os objetos do mundo, na medida em que estes participam da sua vida social.

Podemos verificar essa postura a partir da personagem Julia Marquezim Enone, quando o narrador procura singularizar os seus périplos pelo Recife e em seu entorno, dando-lhe uma conotação de quem executa uma peregrinação que investiga e busca desvelar a história oculta de seus sujeitos, dos cursos destes e das mediações que se forjaram sobre os espaços citadinos. Isso pode ser observado no fragmento abaixo do romance:

Também era comum vê-la em Recife e Olinda, um ar de romeira, com sandálias franciscanas e vestidos de segunda mão, mal passados, sempre muito limpos, uma bolsa a tiracolo com o sabonete e vagos manuscritos que a ninguém exibia, seu perfil silente deslizando ante as paredes das galerias de arte, percorrendo sem dinheiro as livrarias e as casas de discos, quando não vagava pelas ruas, saturando-se da topografia das cidades que no seu livro haveria de unir, preferindo os lugares onde se agitava, oprimida, a gente do serviço pesado, ou das ocupações transitórias, ou sem meio algum de vida – carregadores de frete, mercadores ambulantes, mendigos, prostitutas, ciganos, cantadores de feira –, gravando as caras de fome e as vozes cantantes do seu povo. (LINS, 1976: 189)

Esse exercício de Julia Marquezim Enone tem por finalidade operar a capacidade de poder narrar os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos, tomando consciência de que os acontecimentos de épocas passadas e recentes não podem ser tomados como perdidos para a história, pois para Julia Marquezim Enone *somente para a humanidade*

---

<sup>2</sup> Para Immanuel Kant haveria dois tipos de história: a empírica e a racional. Na primeira, tratava-se de um relato dos eventos do passado escrito sem uma concepção prévia, ficando o historiador encarregado de investigar as idéias e atos do passado e retirar conclusões das evidências que encontram (... descobrir um curso regular dessas manifestações [idéias e atos do passado]), e que, desta maneira, aquilo que nos parece confuso e irregular em indivíduos isolados, possa ser reconhecido no conjunto da espécie como um desenvolvimento sempre contínuo, embora lento, das suas capacidades originais.). Para a história racional, tratar-se-ia de encontrar um padrão inteligível no passado humano aparentemente caótico, conforme Immanuel Kant: Perante isto, o filósofo, na impossibilidade de pressupor um específico propósito racional nos homens ou nos seus actos em geral, não tem outra solução senão tentar descobrir um desígnio da natureza nesta marcha absurda das coisas humanas, a partir do qual seja possível uma história que obedeça a um determinado plano da natureza, a propósito de criaturas que agem sem plano próprio. Sobre estas citações, consultar: KANT, Immanuel, *Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*, in GARDINER, Patrick. **Teorias da História**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, pp. 28 e 29.



*redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos.* (BENJAMIN, 1987: 223)<sup>3</sup>  
Procura a personagem, assim instituir para si e desenvolver a tarefa de desvelamento de história de uma cidade e de seu entorno e articulá-la historicamente para que seja apropriada como uma reminiscência, pois essa história até então se manifestava aos seus contemporâneos como fragmentada, desconexa e contingente. A consciência dessa insurgência na personagem pode ser observada no extrato do romance que abaixo transcrevemos:

Teríamos então aí um caso raro e exemplar, no qual a eficácia dos resultados advém da sobrecarga de recursos. As imagens fragmentadas de 1630, dispersas em duas cidades separadas, impõem-se ao leitor porque, exatamente, ao impossível do seu ressurgimento, da sua renovação, da sua transgressão às leis do tempo acrescenta-se o impossível de uma transgressão às leis do espaço. Com máquinas aladas, Julia Marquezim Enone remove os aclives e as construções de Olinda (algumas das quais, nesse lance encantatório, renascidas do pó, com suas arcas, seus armários, os leitos com sobreceú), mescla à capital de hoje a de ontem, unindo – com isto impondo-as sem recusa possível – visões afastadas entre si e, de um ponto de vista natural, duplamente inacessíveis ao "eu" que vê e fala. (LINS, 1976: 137)

Já no final do romance, o narrador após discorrer por um longo tempo uma exaustiva rememoração - decifração, análise e reflexão sobre o romance da ex-companheira e de sua relação para com ela - perambula na noite por ruas e avenidas centrais da cidade São Paulo, para, em seguida, emergir nas paragens do Recife e de Olinda.

(...) A muitos metros do solo, na minha sala, um gato dúbio imanta devagar o mundo com a sua substância, irradia-se e é dele, talvez, que procuro fugir, eu, esse homem ansioso, de óculos, as mãos nos bolsos da japona. Sobe a Rua Pamplona e pára na Avenida Paulista: os sinais de trânsito acendem-se e apagam-se, refletem-se nos seus cabelos quase brancos. Vem até ele o som impossível de uma onda arremetendo sobre as rochas e assalta-o, estrídulo, um odor de algas. Mais estreita e aprazível esta avenida quando a carreta esmagou, aqui, teu corpo leve, Julia. Houve uma tarde de setembro onde caminhamos no passeio, abraçados, sobre as flores roxas dos ipês que o asfalto substituiu? Cruzo a avenida e, adiante, extravio-me pelas ruas Sílvia ou Doutor Seng. (...) (LINS, 1976: 214)

(...) Percebo então leve claridade à direita, não o grande halo ambulante, mas uma pequena nebulosa fixa, e busco-a (assim fazem os viajantes que se perdem nos contos, ao divisarem uma lanterna), o lugar onde estou é mais alto do que eu imaginava, de repente vejo luzes a distância, um navio, as luzes se refletem, é o mar. Não havia, ali, terra firme e massas de edifícios com luzes vermelhas nos pára-raios? Flutua quase na linha do horizonte o minguate e o vento do oceano passa entre os buracos dos meus trajes, me arrancaria o chapelão, não fosse o barbante amarrando-o no queixo. Voltaram as luzes a acender-se ou – estas que cintilam – nunca se apagaram? Corro as mãos informes na superfície áspera da amurada que se delinea à minha frente (mãos de pano?), vejo à esquerda uma guarita, um sino começa a bater, dou as costas ao mar e ao navio, piso sem pés, como um bêbado, as pedras desta cidade ladeirosa, cheia de velhas igrejas, desço um beco (das

<sup>3</sup> Este enunciado é parte da tese número 3, do texto de Walter Benjamin, intitulado: Sobre o conceito da história.

Cortesias), Rua do Sol, Amparo, S. Francisco, um farol gira no ar, lê-ô-lê, lê-ô-lá, que faço aqui, que rua esta, ali os sobrados e de outro lado o cais, suas árvores torcidas na direção das águas, quando vi aquelas pontes e quem me diz o nome desse rio, cheirando a peixe e lama? (...) (LINS, 1976: 215-216)

Nesses extratos do romance, o personagem já não trata mais os espaços das cidades como paisagens, ante as quais ele poderia se colocar até como um espectador, transformando-as em interiores que poderiam ser observados em todas as direções, dimensões, espessuras e profundidades sem limites ou soleiras, como fazia o *flâneur*.<sup>4</sup> Ao contrário deste, não sente prazer em se perder nos panoramas urbanos e muito menos de neles se posicionar como um observador anônimo. Para o personagem, os espaços urbanos de São Paulo, Recife e Olinda lhe despertam um interesse inusitado em que ele vai se fixando e buscando as identidades dos lugares e neles a dele, negando-as como paisagens para o simples deleite da observação. Na sua relação com os espaços urbanos e os lugares que os constituem, todos são apreendidos para compor uma totalidade de elementos em inter-relação e interdependência, onde tudo é estático e dinâmico, determinante e determinado pela interconexão resultante entre esses elementos,<sup>5</sup> nos quais, em cada um dos lugares, pode-se apreender a totalidade ao mesmo tempo que manifestam as suas singularidades.

Na percepção desse personagem não há uma predominância da atividade visual sobre a auditiva, ele compartilha em importância com esta e outras atividades (tateia com os pés as ladeiras e com as mãos as ásperas amuradas; distingue pelo olfato o odor de flores roxas de ipê daquele do asfalto; desenvolve excitabilidades aos estímulos das correntes de vento que quase arrancariam seu chapelão e através do tato dos pés é informado dos desníveis das elevações de uma localidade que sua percepção julgava ser outra; capta, através da audição sons de ondas batendo nas rochas e outros de sinos; visualiza sinais e imagens que ganham significados a partir da apreensão realizada pelas outras atividades que pode pôr em exercício), permitindo-lhe, assim, operar um estranhamento para descobrir o que lhe é familiar e progressivamente se aproximar e apropriar dos espaços, transfigurando a apreensão ilusória dos significados das manifestações dos lugares e espaços. Isto é: o protagonista não se detém só no que lhe é apresentado, procura adquirir uma consciência sobre os espaços, descobrir as suas articulações e desvelar o(s) seu(s) âmag(o)s, que permite ao narrador-personagem traduzir as ladeiras e ruas de Olinda como a memória das consciências do passado anunciando a sua consciência; por um farol que gira no ar, um cais, pontes e rios do

<sup>4</sup> Sobre esta forma de observar a paisagem por parte do *flâneur*, consultar: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo, *op. cit.* p. 192.

<sup>5</sup> Valemo-nos aqui da categoria de sistema desenvolvida por SOUSA, Daniel. **Teoria da história e conhecimento histórico**. Lisboa: Livros Horizontes, 1982, p. 20.

Recife, que lhe desvendam a matriz de sua identidade; as avenidas, as ruas e os edifícios de São Paulo, que lhe informam a singularidade do contexto histórico no seu presente.

As apropriações e composições congruentes do protagonista-narrador permitem-lhe reagir à angústia no momento em que a realidade aparenta deixar de fazer sentido para ele ou não possui sentido, pois se este não sabe o nome do rio e ninguém o diz (... *quem me diz o nome desse rio...*), a partir de uma atividade sensitiva já começa novamente a operar um estranhamento (... *cheirando a peixe e lama?*) para novamente reiniciar o curso de suas apropriações e composições congruentes. Os espaços passam, portanto, a ser concretos, orientados e figurativos, não só mais um espetáculo para deleite de mais um *flâneur*, e não lhes apresentam mais fronteiras (não há limites entre as cidades nos extratos transcritos) que, se fossem aceitas, o levariam a se perpetuar e buscar um sentido prazeroso na monotonia e no cotidiano.

Os percursos dos três personagens do romance *A rainha dos cárceres da Grécia* nos informam sobre os possíveis itinerários dos deserdados pelos meandros da modernização brasileira, com as suas histórias e outras histórias, que vão se sobrepondo uma às outras para constituir um painel da realidade nacional e cidadina do Recife, no período do chamado “milagre brasileiro”.

Em princípio, encontramos no romance dois romances contidos em um, dos quais se erguem, ainda, outras histórias compartilhadas pelos personagens centrais e outras tantas resultantes de suas consciências e familiaridades e/ou de personagens de fatos ocorridos que são agregados à narrativa como histórias. Uma das histórias narradas é a da personagem Maria de França (retirante, operária, empregada doméstica, prostituta e portadora de uma suposta deficiência mental), que tem a sua trajetória escrita pela ex-companheira do narrador do romance – Julia Marquezim Enone – que um outro romance escreve, em que descreve, comenta, analisa e reflete sobre a história e o seu relacionamento com a escritora e onde se propõe a rerepresentar os escritos desta e sobre ele desenvolver um ensaio. Maria de França, Julia Marquezim Enone e o narrador (que em momento algum é denominado) compõem uma quase tríade marcada por uma natureza comum e que se aproxima de uma trindade, formando um só personagem: o sujeito que procura operar uma reação à ação predadora que a modernização faz recair sobre os indivíduos. Esses três principais personagens do(s) romance(s), em algum momento ou em vários outros momentos perambulam pela cidade do Recife, principalmente pela área central da cidade, num período que podemos identificar



como o da primeira metade dos anos 1970, e em outros anteriores em que se constroem histórias que explicam as trajetórias de suas vidas nesse período.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. III)

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. I)

GARDINER, Patrick. **Teorias da História**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1976.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã (Feuerbach)**. São Paulo: Editora Ciências Humanas, São Paulo, 1982.

PARAISO, Rostand. **Charme e magia dos antigos hotéis e pensões recifenses**. Recife: Edições Bagaço, 2003.

PENA FILHO, Carlos. **Livro Geral. Poemas**. Recife: Gráfica e Editora Liceu/Tânia Carneiro Leão, 1999.

SOUSA, Daniel. **Teoria da história e conhecimento histórico**. Lisboa: Livros Horizontes, 1982.