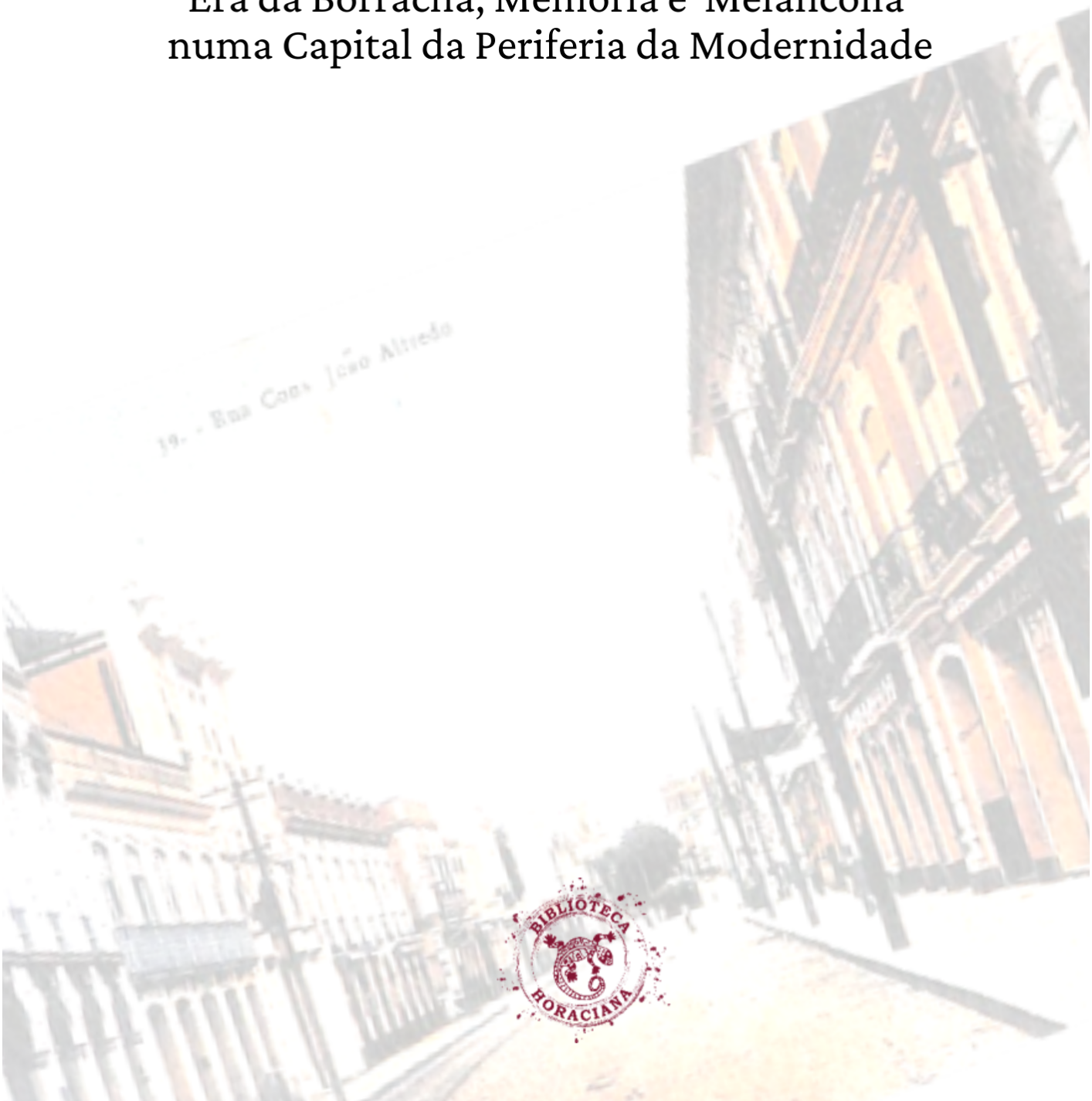
Fábio Fonseca de Castro

A Cidade Sebastiana

Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade



BIBLIOTECA HORACIANA

A Cidade Sebastiana

Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica para esta edição e-Book:
Marina Ramos Neves de Castro.

Edição e diagramação: Marina Ramos Neves de Castro.

Apoio: CAPES

C355c CASTRO, Fábio Fonseca de, 1968 –

A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade / Fábio Fonseca de Castro. Belém, Biblioteca Horaciana, ed. e-Book, 2020.

296p.

Bibliografia

2ªed. (e-Book) ISBN 978-65-00-03464-6

1. Sociologia da Cultura 2. Estudos Culturais 3. História Cultural 4. Ciclo do Látex 5. Modernidade 6. Intersubjetividade

CDD – 306.4

Para Luiz Fernando e Mariléa,
Meus Pais,

Cujas memórias sebastianas, e a possibilidade que
me deram de conhecer certas Beléns invisíveis,

Também Escrevem Este Livro.

Encontrar seu caminho numa cidade é fácil;
perder-se exige toda uma educação

Walter Benjamin, “Rua de mão única”

Quem se perde - em uma cidade, em uma mulher,
em um objeto de culto - neles também se encontra

Olgária Mattos, “Os arcanos do inteiramente outro”

Índice

Nota, p. 6

Introdução, p. 7

Prólogo, p. 10

Capítulo I
Protocolo de Sonhos, p. 13

Capítulo II
Espectros da Modernidade, p. 45

Capítulo III
As Halocinações, p. 83

Capítulo IV
Temporalidade da Narração de Belém, p. 130

Epílogo, p. 175

Bibliografia, p. 181

Sobre o autor, p. 191

Nota

Este texto foi apresentado como dissertação de mestrado à Universidade de Brasília em 1995. Foi escrito ao longo dos três anos precedentes, ora em Brasília, ora em Belém, com orientação de Benedito Nunes. Apresentado inicialmente à Faculdade de Comunicação daquela universidade, transitou, o que foi inevitável, por diferentes departamentos, na busca de o que, talvez, possa ser dito como semiótica, ou sociologia, da cultura. A procura por uma sociomorfologia, uma leitura da forma social, pede que se perdoe ao texto suas inúmeras idiosincrasias. Seu orientador encontrei-o nas entranhas de Belém. Sua substância ficcional exigiu que alguns eventos históricos fossem transtornados, em direção ao modo discursivo dos narradores estudados. Alguns números e datas (o quê, de mais ficcional?) foram retirados da memória oral, do discurso social livre. Sua substância científica, por sua vez, exigiu as temporalizações da forma como seguem.

Introdução

Este trabalho procura mapear a figuração social da modernidade numa periferia do capitalismo do século XIX, a cidade de Belém, na Amazônia, peculiarmente associada a esse capitalismo por sediar a mais importante praça comercial de látex do planeta, a esse tempo. Capital periférica da modernidade, cidade distanciada, em sua história e em sua geografia, do centro geopolítico brasileiro, Belém dialogou de maneira particular com a experiência do moderno que então formava- se na Europa. Enriquecida pela seiva branca que passava a constituir um elemento fundamental de todo maquinário industrial pesado, bem como da produção automobilística nascente, ela pôde reproduzir diversas experiências da sociedade moderna.

Esse gênero de diálogo, entre as capitais da modernidade e suas periferias, na verdade, foi um fenômeno comum, particularmente motivado pela expensão do capitalismo oitocentista. Muitas capitais se ergueram nas periferias do século XIX. O exemplo de São Petesburgo discutido por Marshall Berman (1992) tornou-se clássico. Poder-se-ia falar noutras: Alexandria, Cabo, Havana, Xangai, Nairobi, Dublin, Buenos Aires, São Paulo. Grandes ou pequenas, capitais ou não de estados- nacionais, duradouras ou efêmeras no seu progresso, essas cidades estiveram inseridas num particular processo de vinculação às zonas mais produtivas dos sentidos do moderno.

O caso de Belém é estéril. Capital de uma das duas colônias portuguesas na América e ponto vetorial de uma importante política urbana na modernidade portuguesa do século XVIII – a política pombalina – ela foi devastada por uma guerra civil que lhe exigiu um terço de sua população e um grande sacrifício político: a perda da soberania do Grão-Pará e Maranhão (da Amazônia, portanto) face ao Brasil nascente. A oportunidade do látex deu-lhe uma sobrevida vertigionsa e intensa e os recursos necessários para alegorizar a modernidade triunfante do século XIX um pouco mais que outras cidades brasileiras. Porém, ocorreu-lhe a *queda*, a *débâcle*, mitificada de uma forma um tanto dramática no tecido intersubjetivo local, e essa cidade mergulhou à fundo no seu destino anunciado, deixando de ser a capital que pretendera.

Não obstante, a experiência de uma modernidade periférica prosseguiu no imaginário social local ao longo do século XX, conformando um tecido intersubjetivo que desejamos, aqui, compreender. É esse o objetivo deste livro: compreender as alegorias da modernidade periférica de Belém em seu processo de sedimentação de sentidos.

Temo livro quatro capítulos. No primeiro capítulo, *Protocolo de sonhos*, procuramos construir nosso problema. Fazêmo-lo desejando demonstrar que há uma sensação de moderno presente na intersubjetividade de certos setores da sociedade amazônica. Essa sensação de moderno constituiria uma *figuração social*, ou seja, uma formação ideal-típica constituída dentro de um padrão narrativo socialmente sedimentado: uma forma de dizer. Supomos que essa figuração social, a qual passamos a chamar *semiotical blues*, surgiu na intersubjetividade de certos setores da elite belemense mas disseminou-se em uma intersubjetividade social bem mais ampla, ao longo do século XX.

Procurando compreender essa figuração social da modernidade constituída em Belém, passamos a observar que ela engendra códigos estéticos, políticos e de convívio social. A partir dessa constatação formulamos a tese de que esse modo nostálgico de sentir o moderno, marcado por uma aguda sensação de perda, por formas de saudade de um desconhecido que não foi vivenciado senão em pensamento, por um desmando de impotência e também por certo cinismo constitui um modo *periférico* de participar da modernidade.

As modernidades periféricas seriam marcadas por um processo próprio de sentir o moderno: a técnica não é, ali, triunfante (pois não foi, ou pouco foi, experimentada). Ela seria, a técnica, antes, uma espécie de rejeição de um próprio arcaico – um *eu arcaico* presente como a antipodia de um desejo de superação e autonomia – esta, a característica fundamental de toda modernidade. Na verdade, pensamos, o que distingue a modernidade de centro da modernidade periférica é o objeto identificado como aquele a ser superado.

No segundo capítulo, chamado *Espectros da Modernidade*, procuramos compreender o que foi a modernidade periférica em oposição ao que foi a modernidade de centro. Adotamos modelos para o fazer: em primeiro lugar um levantamento de o que teria sido essa modernidade peculiar que chamamos de modernidade triunfante, ou oitocentista; em segundo lugar, a descrição da alegorização moderna de centro, tomando por base o estudo de Walter Benjamin sobre "a capital do século XIX" (1989), a cidade de Paris; em terceiro lugar, enfim, a correspondência entre as alegorias "de centro" e as alegorias periféricas de Belém. Na verdade, procuramos descrever as fontes históricas da intersubjetividade

analisada, mapeando a civilização material que teria engendrado o *semiotical blues* tematizado.

O terceiro capítulo do livro, *As Halocinações*, agrega as fantasmagorias da modernidade belemense: Reformas urbanas, o estilo eclético, a arquitetura em ferro, o tema das *eflorescências*, o planejamento da expansão industrial e comercial, a reforma e ampliação do equipamento citadino, políticas de formação e educação, práticas e políticas de higiene privada ou pública, estratégias de zoneamento social, com a formação de guetos para os imigrantes, etc. A modernidade conforma, como demonstrou Benjamin, um tecido social intersubjetivo – um plano mental difuso, pleno de referências, ideias e tipos – essencialmente alegórico. Pode-se falar, assim, numa alegorese múltipla para caracterizar as diversas codificações e transliterações da experiência moderna. O método adotado para o fazer é o das imagens dialéticas proposto por Benjamin, qual seja, o de uma estrutura anafórica que procura ver a histórica através de fragmentos de compreensibilidade, numa estratégia de abordagem do objeto histórico que será justificada no capítulo seguinte.

Esse capítulo, o quarto do livro, chama-se *Temporalidade da Narração de Belém*. Ele procura compreender o ciclo do látex como um *phármakon*, como um discurso terapêutico, elaborado por certas camadas sociais mais abastadas de Belém – mas socialmente disseminado. Ao fazê-lo, procura- se, igualmente, a compreensão da história como uma temporalidade, coletivamente elaborada. Recorremos à teoria da história presente na obra de Walter Benjamin para analisar como o *ciclo do látex* transforma-se, no imaginário social, em *era da borracha*. Ali, são resumidas nossas conclusões de pesquisa.

Poderíamos introduzir essas conclusões sugerindo que há duas maneiras de contar o ciclo do látex: com os olhos anacrônicos do presente, que pasteurizam a formação sócio-cultural do passado e o interpretam sob a influência de outros discursos e, de outro modo, com os olhos do passado ele-mesmo. A primeira estratégia corresponde a uma teoria da história um tanto menos hermenêutica que a segunda, a qual preferimos, na crença de que o processo das interpretações presente na história – como na sociologia e na antropologia – corresponde, fundamentalmente, a uma compreensão.

Este livro atem-se aos fragmentos-látex que restaram de um tempo – e que persistem como uma temporalidade mitificada. Não se pretende desvelar e nem denunciar mitos; tampouco, corrigir-se perspectivas. Antes deseja-se fornecer atalhos – para o mito, para o passado e para uma intersubjetividade social à qual se pode chamar de história.

Prólogo

Na noite de 28 de agosto de 1912 a cidade de Belém do Grão-Pará foi tomada por uma série de acontecimentos surpreendentes. A memória oral situa naquela noite uma chuva de proporções tão gigantescas, que, conta-se, chegou a destruir a todos os vitrais da loja Torre de Malakof. Daquela noite lembra-se, ainda, que a cidade foi invadida por um odor profundo de gerânios, que a alguns lembrou o odor de cadáveres insepultos e suscitou a hipótese de a chuva haver alagado o cemitério da Soledade, no centro da cidade, e ter trazido os mortos à superfície da terra. Por sinal, foi também a noite de uma festa familiar na qual se viu surgirem, de dentro de paredes brancas, dois fantasmas, como me foi contado, que prenunciaram vários desassossegos. E ainda, porfim, foi a noite em que o líder oposicionista, o ex-governador Lauro Sodré, sofreu um atentado, enquanto se dirigia em seu coche para assistir a uma récita lírica no Theatro de Nossa Senhora da Paz.

O autor desse atentado foi identificado como sendo um elemento da guarda pessoal do senador Antônio José de Lemos, o político de maior prestígio na Amazônia de então. A cidade dormiu pouco, e no dia 29 de agosto de 1912, foi às ruas para ler os jornais e ouvir as discussões a respeito do atentado. Líderes oposicionistas incitaram a população e o jornal lemista, "A Província do Pará", acabou por ser invadido e incendiado. A crise política, no entanto, parecia ser um sucedâneo de crises privadas. Naqueles dias todos os estabelecimentos comerciais da cidade estavam em crise, todos os investimentos estavam ameaçados, e todas as felicidades estavam comprometidas. A pequena multidão que protestava no Largo da Pólvora contra o atentado, então, se dirigiu à residência de Lemos e também a incendiou, e o velho senador, aos oitenta anos, ainda de pijamas, foi arrastado e humilhado pelas ruas da cidade, sendo obrigado a se refugiar na casa de seus próprios adversários políticos.

Aí terminava a "Era da Borracha", de forma tão inesperada e rápida quanto foram vertiginosas as folias da sua história privada. As marcas do período eram evidentes: entre 1860 e 1920 a população de Belém cresceu cerca de 1.200%. De cerca de 18 mil habitantes no final da guerra civil de 1835, passou a contar com um número em torno de 180 mil em 1912. Um crescimento intenso, baseado, principalmente, na imigração portuguesa e nordestina, mas que contou também com fluxos imigratórios espanhóis, franceses e italianos, além de fluxos do interior paraense. A renda interna da Amazônia cresceu, nesse período,

em torno de 2.800%. A renda per capta da região, que em 1910 fora calculada 323 dólares, para decair, na década seguinte, a 74 dólares, tendo sido superior, na última década do século XIX, aos valores estimados para diversas cidades da América Latina.

No entanto, o monopólio que a Amazônia mantinha sobre a produção mundial de caucho (a seiva milagrosa que modificava o processo industrial de todo o mundo e que equipava indústrias crescentes, como a automobilística) não duraria para sempre. Preocupados com as manobras especulativas que começaram a ser desenvolvidas por exportadores paraenses e portugueses em 1908, em Nova York, 407 companhias e 231 firmas internacionais formaram a "Rubber Growers Association", que passou a financiar pesquisas e a desenvolver técnicas de cultivo ordenado na Amazônia, afora algumas poucas experiências, a atividade sempre foi extrativista – com plantações próprias na Malásia.

Essa produção de borracha no oriente subiu de 3 mil quilos em 1900 para 28 milhões de quilos em 1912. Em 1913 alcançou a produção de 48 milhões de quilos e, em 1914, a Malásia produziu mais da metade da borracha mundial, 71 milhões de quilos. Em 1919 a borracha oriental alcançou 90% do mercado mundial, desbancando, definitivamente, a concorrência da produção amazônica.

Não será difícil imaginar o baque que sofreu a estrutura econômica amazônica com a súbita e inesperada queda dos preços. De acordo com Paul Le Cointe, somente na praça de Belém as falências pronunciadas alcançaram o valor de 100 milhões de francos (cerca de 59.524 contos de réis), e isto somente no ano fiscal de 1913. A renda interna da região caiu de 485.833 contos de réis em 1910 (e fora ainda maior nos anos do final do século XIX) para 153.568 contos em 1915.

Em 1912, quando se prenunciou, no final do mês de agosto, a extensão que as perdas alcançariam, prenunciou-se também o final de toda uma "Era", um período de opulência, fausto e fastígio, de incrível liberalidade nos costumes e de experimentações e maneirismos na vida privada. Nos dias que se seguiram, cerca de 160 estabelecimentos comerciais fecharam as portas. Dias tumultuados, que a memória oral preenche com aparições de fantasmas, dramas individuais e uns sessenta suicídios. Dias que marcaram também a queda dramática de uma oligarquia, a dos "Lemistas", no poder desde 1897 e uma procura nunca antes registrada por passagens de navio e fretes de embarcações. A situação atingia gravemente, também, a administração pública. A prefeitura de Belém devia mais de 2 milhões de libras esterlinas e o governo do Estado devia quase a mesma quantia.

Ali terminava a “Era da Borracha”. Seus mitos e metáforas, no entanto, ainda persistem. E é com base nesses fatos de agosto de 1912, inclusive nas histórias pouco plausíveis sobre os fantasmas, os misteriosos odores de gerâneo e as chuvas torrenciais e inesperadas, que constituo o “evento fundador” que possibilitou a base sígnica das produções discursivas que abordamos neste trabalho.

Capítulo I

Protocolo dos Sonhos

Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos

Ítalo Calvino, As Cidades Invisíveis

I dreamed as in my bed I lay, All night's fanthomless, wisdom come

William Yeats, Her Dream

1. Saudades do desconhecido

Vou contar a história de um beijo de cem anos atrás. Era em Belém que ele acontecia e embora fosse bem agosto, aquele tempo, o céu estava carregado com cúmulos cinzentos, como os que envolviam a cidade nos meses chuvosos. Era Belém e chovia. Sebastião tinha vinte e seis anos e Edmée tinha dezessete em 1912. Os dois estavam na varanda da casa dela e se despediam, e havia no ar da cidade, carregado de mistérios, uma estranha ambivalência de saudades prematuras. Sebastião aproximou seu rosto enquanto Edmée conseguia pensar somente em flores, como me foi contado, e a beijou. Era a primeira vez que se beijavam em dois anos de noivado. Despediram-se em seguida.

Em menos de duas horas, Sebastião embarcava num vapor da companhia "Pará & Amazonas" que estava ancorado no cais inglês - um dos que restaram da imensa frota do visconde de Santo Elias. Partiu para o Rio de Janeiro um pouco afobado - os acontecimentos na cidade provocavam muitas partidas naqueles dias. Era bem agosto, tudo aquilo, ainda que um céu cinzento, de desejo incasto, envolvesse a cidade e fosse desenhando, como num sonho, uma contingência de chuvas gigantescas e sucessivas, no mês de maior calor. Edmée não tornou a ver Sebastião. Ele partiu da cidade para tentar solver a falência da empresa do seu pai e, não conseguindo, jamais retornou. Escreveu algumas cartas e certa vez enviou um presente de natal, mas acabou por desaparecer completamente. Aquele primeiro e único beijo entre os dois, no entanto, não foi esquecido, e foi-me contado por algumas amigas de Edmée do tempo em que eram senhoritas. E o que seguem, neste livro, são memórias e sonhos, simplesmente porque não sei se um beijo é só um beijo, cem anos depois.

Ou, talvez, pudesse dizer assim: cem anos depois, uma "Era da Borracha" vai ser apenas uma "Era da Borracha"... ou não? Será, que hoje, cem anos depois daqueles dias, Belém se livrou dos seus mitos de apogeu, glória, loucura e vigorosa queda? Ou, será que não.... Proponho ver que sobre Belém existe outra Belém - imaginária. E que esta Belém imaginária (que precisa ser conhecida) surge daquela outra (dentre outras mais) de cem anos atrás.

O que seguem, são anotações para que sejam inscritos túmulos no ar.

Adentro da cidade havia cidades transeuntes e adentro dos fantasmas havia várias histórias perpassadas. A concretude da história, as várias versões sobre os fatos, a velha fé nos anjos-custódios, alguns odores misturados e, enfim, todas as outras coisas que faziam a

cidade, estavam em permanente suspensão e, para todas aquelas pessoas, era como se o passado transitasse por instantes.

Tinha para mim que eram todos uns sonhadores sensuais. Os temas que desenvolviam, seus mitos, aquelas falas que se repetiam sempre, todos os dias, amparadas pela própria tristeza, eram falas sobre a cidade e ao mesmo tempo sobre o vazio. O passado então não existira? Como o Marco Polo de Ítalo Calvino explicava para Kublai Khan (ou imaginava explicar, ou Kublai imaginava a explicação) os passados mudam de acordo com o itinerário do viajante. Os sonhadores viajam para reviver seu passado ou para reencontrar seu futuro?, pergunta Khan, e Marco Polo responde: *O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá* (CALVINO, 1992, p. 28).

Dalcídio Jurandir (1978) se perguntava, *De Belém, aquela, quem me dá notícias?*, e a cada pergunta desse gênero formulada em Belém um coro de respostas murmurava - no vento, segundo o poeta Ruy Barata - um calendário de respostas. Um calendário de destinos. E também na minha casa, e em todos os lugares a que se ia, percebia-se a estranha ambivalência dos sonhos sobre a história. As palavras estavam, sempre, carregadas de mistério.

Ao escutar mais atentamente aquela interminável seqüência de falas, ou de murmúrios, sobre a pequena grandiosidade deixada no passado, e ao perceber que todas aquelas falas compunham um discurso coletivo do qual eu próprio (e minha pesquisa) não éramos ausentes, percebia como todos eles eram uns sonhadores sensuais. As memórias envolviam. A cidade desmedusava-se. As falas literárias, as falas musicais, as falas plásticas e as falas orais não registradas, mas poderosas, socialmente instaladoras, repetiam sempre a mesma história inconclusa. Mas eram memórias carnívoras aquelas memórias.

Justo duvidar de minhas próprias condições de pesquisa, não sabendo se as memórias que tenho são realmente minhas. No entanto, dentro desse processo discursivo de implicitação e denominação, há certo espaço oco, que é um jogo do ser dentro do tempo. Uma "temporalidade", dotada dessa presença extemporânea que constitui toda figuração social e de desejo, desejo de ser, de projetar-se, de figurar-se, de identificar-se: desejo de ter identidade.

Uma figuração social é uma composição costumeira de uma ideia: a forma com que uma sociedade ou um grupo social particular expressa uma ideia, seja ela mais clara ou obscura. Dizendo-se de outra maneira, uma figuração social é uma espécie de tipificação do

tecido cultural intersubjetivo. De acordo com Alfred Schütz, as ideias sociais formam-se por sedimentação de ideias pré-existentes. A partir da vivência social comum, as ideias tipificam-se – configuram-se – de uma determinada maneira, estabelecendo-se como sentidos que fazem parte da vida cotidiana. Mais ou menos presentes na vida social, conforme o uso que delas se faça numa época ou num espaço social determinado, essas tipificações adquirem certo tom de verdade indubitável. Muitas vezes imiscuídas na vida cotidiana, mal são percebidas, embora sejam empregadas a todo momento.

Um fenômeno de sedimentação de ideias conforma, na verdade, uma miríade de negociações de sentido que só podem ser compreendidas na vivência da vida cotidiana: na coerência que elas têm nas diversas operações do contato humano. Assim, os sentidos se formam, anulam ou transformam por meio de processos diversificados: fundem-se para formar novos sentidos, decompõem-se em sentidos diferentes e mesmo contraditórios, multiplicam-se em sentidos novos, etc.

Procurarei construir a tese de que essa figuração social corresponde a uma *sensação do moderno* própria às cidades que, localizadas à periferia do capitalismo do século XIX, tiveram, nesse século XIX, um papel peculiar no sistema das trocas econômicas, ideológicas ou políticas. Foi o caso da cidade de Belém, que, não obstante estar situada à periferia do plano geopolítico brasileiro, acabou por ter – o que se pode explicar pela incipiência da estrutura geopolítica brasileira no que se refere à sua capacidade de, nesse momento histórico, estabelecer uma centralização eficaz de perspectivas políticas deveras já constituídas – um papel relativamente importante no sistema-mundo que então se construía.

Essa peculiar situação histórica se deveu ao fato de concentrar-se em Belém, entre 1860 e 1920, a base logística de operação de comércio do látex amazônico, um componente básico da transformação industrial que se operou, na segunda metade do século XIX, nos Estados Unidos e na Europa ocidental. Com efeito, a partir a invenção de um método de aperfeiçoamento do processo de vulcanização do látex, feita por Charles Goodyear em 1839, o látex tornou-se um componente essencial de toda sorte de maquinária industrial. Até 1880 a Amazônia foi o único fornecedor mundial. A partir dessa data surgiram as produções africanas (África ocidental), bem como, na Amazônia, dois outros portos exportadores, a cidade brasileira de Manaus e a cidade peruana de Iquitos. Em 1912 despontou a produção da Malásia. Ordenada sob o sistema de plantation (enquanto o látex amazônico era recolhido num sistema de coleta em seu meio natural), essa produção acabou por nocautear e levar à extinção da exportação amazônica.

Não obstante, nos anos em que manteve-se como centro do mercado mundial do látex, a cidade de Belém constituiu-se uma importante experiência de modernidade. Uma experiência alegórica, desejamos demonstrar, na medida em que vivências e visibilidades do moderno, constituídas no centro do capitalismo mundial, foram trazidas para a capital amazônica como temporalizações e configurações de uma alteridade que, em Belém, era experimentada indiretamente: como uma experiência de linguagem – como o que aqui chamamos de alegoria.

Procurei construir e demonstrar essa tese no correr deste trabalho. Minha estratégia para fazê-lo baseou-se na seguinte seqüência de operações: 1) empreendimento de uma leitura heurística das diversas falas sociais presentes na intersubjetividade da cidade de Belém a respeito do ciclo do látex; 2) identificação de um padrão narrativo ideal-típico que seja correntemente empregado para narrar o ciclo do látex; 3) observação de como as imagens-alegorias de uma modernidade europeia refiguram- se, alegoricamente, nessa "periferia do capitalismo"; 4) construção de uma hipótese que associe a experiência histórica vivenciada pela cidade de Belém e a conformação/transmissão/preservação dessa figuração social. Este texto constitui o resultado dessa investigação.

Um vácuo qualquer de tempo, ou um vácuo de memória, nos joga na Belém do final do século XIX. É o tempo onde vive o Sujeito Observador, mas sua memória aborda outras épocas. A realidade concreta se mistura, em sua mente, a uma realidade onírica, composta por fragmentos de informações e emoções, coisas que lhe restam como uma sedimentação de experiências anteriores, algumas das quais nem mesmo suas são. Um homem é um ser-em-si junto com a sua circunstância. Percebamos que essa circunstância é também o ser-por-outros da história. O ser histórico, como ser social, se faz num discurso circunstante, circundande, ambivalente, dimensionado pelo lento e pelo repartido, pela consciência de ser-para-si, pela impressão lesada de ser-com-outros e pela consciência impossível de seu ser-em-si.

O Sujeito Observador enxerga a cidade. Porém, narrador sensual, converte a cidade que vê num labirinto, um "mis-en-abîme", e não há tempo ou espaço que deixe de ser convertido dessa maneira: a visão desse observador pressupõe a superposição das narrações da cidade, ou seja, a cidade enquanto uma narrativa barroca. O que vê? O barroco dos curvilíneos das mangueiras de Belém, o barroco das alturas históricas superpostas, o barroco em que a cidade se converte, quando sonha, num armário de gavetas imbricadas, uma dentro da outra, como caixas infinitas de lembranças e descobertas, criam uma cidade na qual a

pungência cotidiana do "ter-perdido-algo" leva à melancolia, expressão do seu ser-para-sí. Na Belém do final do século XIX milhões de brilhos "vidrilhos" se misturam sendo. São-em-si. Porém, o que significa serem? Quem descreve essa realidade? No Sujeito que olha ela é para-si. A cidade se abre em gavetas e se perde num céu que está ao quarto andar, ou seja, ao fim das mangueiras e prédios velhos, e se Belém pensa e representa o passado, o faz porque tem consciência de um tipo de morte que mata as cidades.

Observo o Sujeito Observador. Ele olha intranqüilamente. Sugiro que ele descreva primeiro a Belém do "passado" (entenda-se, "Era da Borracha", pois boa parte do passado da cidade é convertido, impunemente, em "Era da Borracha", o que é fácil e aliviante). Em seguida, sugiro que ele descreva a Belém ideal para viver. A síntese dos dois depoimentos me leva a Sancha.

Sim, pois Belém seria uma cidade chamada Sancha, sra. d. Sancha, coberta de ouro e prata, como imaginou o maestro Waldemar Henrique[1]. Ela teria ruas compridas e confusas, e calçadas com pedras de liós em toda sua extensão. Seria uma cidade respirando entre o abafado do mormaço e o vento de um temporal. Teria sobrados misteriosos e palacetes com estilos misturados, e bondes e ônibus "zeppelin", e teria algumas torres construídas em casas imponentes. Suas ruas estariam cobertas por mangueiras e outras árvores, num emaranhado silencioso e noturno, ou melhor: soturno, próprio das belezas femininas densas, e não distante daqueles imensos cabelos pintados nas damas de Albery. Haveria homens com chapéus "cronstadts", e mulheres vestidas com rendas, panos lisos, cintas, ou apenas chitas, mas sobre todas pairaria um odor simulado, na verdade o odor das flores de sapotilhas.

Se essa Belém claramente onírica continuasse a ser descrita, ela cada vez mais recenderia a flor de sapotilhas, ou a outras frutas poderosas, e seria uma cidade enorme e com ideias estrangeiras, e a cor cinza predominaria no centro e o colorido em derredor. E haveria música misteriosa, que de longe pareceria cítara, mas de perto era claramente pianolas que haveria, e meio alegre mezzo partida, e cartas viriam de Lisboa, mensagens das ruas de Lisboa, e essas cartas planeariam sobre a cidade e suas salas. Haveria navios mercantes chegados de Hamburgo, Massachussets, Oporto e Liverpool, estranhos objetos cirúrgicos, e aparelhos de vários ferros de construir. Muitos fantasmas seriam ressuscitados, e eles sussurrariam. E tudo isso seria trazido pelo vento (o vento azul de uma manhã casta,

---

[1] WALDEMAR HENRIQUE da Costa Pereira, *Senhora Dona Sancha*, musicalização sobre cantiga de brincar do cancioneiro popular.

de Ruy Barata), sempre furioso, mordendo a todos os telhados e a cabeça de todos os homens.

A existência desses signos pressupõe a antecedência de ser, ou melhor, o ser-para-si, a elaboração sócio-cultural, de vários elementos materiais, que os sujeitos observadores dos vários tempos sucessivos da história extravasaram com o seu desejo imaterial de representação. Vários sujeitos em tempos sucessivos... O acumulo discursivo da história torna os últimos Sujeitos seres delirantes.... Os signos que estes últimos Sujeitos produzem, através de uma mecânica de pulsão de morte e desejo, traçam uma poética lúdica em forma de devaneio.

Não estarei falando, neste texto, ao menos de forma direta, sobre o "ciclo do látex". Falo sobre a "Era da Borracha", que é a sua produção discursiva, que é o ciclo do látex preenchido com valores míticos. E o que é a "Era da Borracha"? Em sua temporalidade discursiva, é um devaneio sobre o passado.

A "Era da Borracha", sempre é bom lembrar, não existia em seu período histórico. Havia, sim, a certeza da economia próspera e a produção sígnica-discursiva de então. Essa é a primeira evidência da ilusão discursiva que permeia o termo "Era da Borracha". Aquele tempo somente se torna "Era da Borracha" quando precisamos, em nossos tempos de sujeitos sucessivos, definir e proteger nossos sonhos e nossas melancolias de fausto, apogeu e queda. Nesse sentido, creio, posso dizer que "Era da Borracha" é um lugar de produções sígnicas, que incorpora o passado de uma forma imaginativa.

Os elementos discursivos atuais, digamos dos anos 40 a este fim de século em que estamos, sobre a "Era da Borracha" se baseiam nos seguintes signos, ou melhor, códigos de afluição de signos:

- Ideia de um passado de fausto,

- Ideia de um passado "modernamente" civilizado,

- Ideia de uma urbanidade delirante e cosmopolita,

- Ideia de destruição ágil e impiedosa dos signos anteriores.

Essas ideias produzem o devaneio sobre o ciclo, saudades do que poderia ter sido mesmo sem ter acontecido. Certamente que podemos investigar o ciclo econômico do látex à luz da história (de uma história das produções) e definir com mais exatidão se cada etapa dessa história é coerente a um todo histórico, processual, que lhe é superior. Certamente que

podemos indagar sobre o que é materialmente plausível em relação às fantasmagorias produzidas pelos habitantes de Belém durante o ciclo do látex e, a partir dessa pesquisa, demandar respostas à grande ilusão existente sobre o ciclo. Porém, lembro que estamos trabalhando com as figurações sociais, com a forma social, com o mundo imaginal – com a intersubjetividade, enfim. Nessa perspectiva a realidade é um produto dialético da concretude material e do delírio fantasmático, ou ilusão, sobre a antecedência de ser dessa mesma concretude.

Torna-se lícito, dessa forma, buscar no devaneio certo grau de verdade, ou mesmo a tese de que constitui-se, o devaneio, como uma antítese produtiva da realidade. Formulação que permite caracterizar e interpretar a categoria das "saudades do desconhecido".

Todo o lugar de fala "Era da Borracha" é uma saudade do desconhecido. É uma lembrança sensual, efetivada quando a concretude material de um objeto histórico-discursivo permeia o poder de gerenciar novas falas, novos enunciados. O tema da ligação entre memória e imaginário está presente em boa parte das filosofias do conhecimento. A verdade material do discurso, dentro de uma perspectiva fenomenológica da discursibilidade dos atores sociais, é a união da materialidade histórica dos fatos com os sonhos dos produtores do discurso.

Ao tomar conhecimento daquelas falas encantadas, e sebastianas, que se sucediam incessantemente em Belém, passei a cogitar certas hipóteses sobre a existencialidade das coisas que "eram" discursivamente. Todo o lugar de fala "Era da Borracha" constituiria uma "saudade do desconhecido"? As cidades melancólicas, assim, teriam saudades ocas, como se verá. Saudades ocas, roucas e barrocas. Saudades ideais e não contingenciais.

Tentando contingenciar, sob uma perspectiva fenomenológica, a dimensão do discurso sobre a "Era da Borracha", adotei o procedimento de observar os acervos de "representações" de Belém pesquisando em coleções públicas e particulares de incipts artísticos e históricos[2]. Por incipts, compreendo todo fragmento de uma enunciação social, manifesto de maneira objetiva ou não. Percebi ser notável a repetição de determinados feixes semióticos, ou conjuntos de signos evocativos de um "passado-látex". Notei também que esses feixes eram permeados por uma dimensão algo mítica/mística contingenciadora das saudades do passado-látex: uma melancolia leve, enunciatória e indicial. A sensação do

[2] Memória oral no sentido de constituir um corpo discursivo não-registrado senão mnemonicamente.

moderno experimentada por Belém, há algumas gerações, interpunha-se, ainda presentemente, na intersubjetividade da cidade. Em certos setores sociais, notadamente mais bem situados economicamente e culturalmente, ou seja, a campos da sociedade que conservavam a memória de uma experiência de modernidade mais ativa do ciclo do látex, essa memória era mais visível. Porém, no correr da pesquisa, ficou claro que essa figuração do moderno havia se disseminado na contemporaneidade da cidade, tendo engendrado códigos estéticos, políticos e de convívio social que escapavam à percepção exclusiva de uma camada da sociedade para se generalizarem, como possibilidade de leitura, pelo espaço geral da intersubjetividade local. Batizei esses feixes de significados - ou melhor, essa sedimentação de uma sensação peculiar de experimentar a modernidade, ou, ainda, essa figuração social, de *semiotical blues*. O termo não deixará de ter ironia. Refere-se a uma sensasão alegórica de sentir a modernidade, própria às periferias do capitalismo no final do século XIX. Associa-se a uma forma de colonialismo particular desse momento de construção de um sistema- mundo e à recepção de uma estética fabril marcada por sedimentações peculiares da mercadoria e do dinheiro como formas de fetiche.

A figuração do ciclo do látex, portanto, conformava-se como um território do moderno o qual representa-se por meio de certos feixes de sígnos aos quais aqui chamamos de *semiotical blues*.

Poderia trabalhar somente com os feixes de enunciados, os *semiotical blues*, em seu campo narrativo, ou seja, nas "escrituras" em que estavam, pois até então havia pesquisado, somente, em campos não- orais de representação: livros, músicas, artes plásticas, imagens... Optei, no entanto, por estender a pesquisa a campos da memória oral[3] que me permitissem, inicialmente, confirmar a extensão social do discurso sobre o passado-látex e, depois, trabalhar não somente ao nível de uma análise discursiva, mas ao nível de uma análise social da reverberância discursiva.

Assim foi que passei a colher depoimentos sobre "a cidade de Belém", não mencionando diretamente o ciclo do látex, mas adotando estruturar esses depoimentos sobre duas perguntas abertas, que permitissem a fruição do passado-látex, se houvesse, no campo discursivo tradicional do *semiotical blues*: 1) *Poderia descrever a Belém ideal para se viver hoje?*, e 2) *Como imagina ter sido a Belém da "Era da Borracha"?* Creio que as duas

[3] Memória oral no sentido de constituir um corpo discursivo não-registrado senão mnemonicamente.

questões estiveram estrategicamente colocadas, de modo a permitir certa liberdade de expressão minimamente necessária para a integridade do método proposto.

A questão sobre a "Era da Borracha" só entrou ao final de cada entrevista, de uma forma quase inusitada. No universo de respostas colhido, observei que a Belém ideal para se viver era a mesma que as pessoas imaginavam como tendo sido a Belém da "Era da Borracha", ou melhor, a Belém do discurso corrente sobre o ciclo. Na verdade, quando mencionei, na segunda questão de cada entrevista, o signo "Era da Borracha", tive impressão de que era esse o grande termo que faltava para encadear o feixe de signos relacionados na questão anterior (*como seria a Belém ideal para se viver?*) como descrição da cidade.

Entrevistei 36 pessoas nessa série de depoimentos. Completei-os com uma nova coleta, desta vez objetivando enriquecer a compreensão sobre a materialidade do ciclo do látex. Essa segunda coleta de depoimentos foi composta por 11 entrevistas com indivíduos pertencentes às elites remanescentes do ciclo do látex, hoje habitando Belém ou o Rio de Janeiro. Nesse grupo de entrevistas objetivei tão somente melhor entender o sistema social da Belém do fim do século XIX, mas também alí encontrei a carga devida de *semiotical blues*.

A partir dessas duas séries de depoimentos, comecei a perceber que não só o imaginário expresso nas "escrituras", produções mais formais e intencionais, mas também uma grande tradição de narrativa oral descrevia Belém a partir dos mitos de apogeu e queda do látex. Mais que isso, percebi que o *semiotical blues* derivava não de uma tradição narrativa de escrituras, e sim o contrário: eram as escrituras formalizações de um discurso social reverberante[4]. Com efeito, os *semiotical blues* estavam vinvulados a um campo de reverberação particular. Não poderiam surgir em meio a qualquer discurso; precisariam, pois, que certas condições sociais de discursibilidade lhes fossem franqueadas. A partir desse momento passei a considerar os feixes semióticos a que chamava de *semiotical blues* como um *lugar de fala*, ou seja, como uma plataforma social que permite que um determinado tipo de discurso seja enunciado de uma determinada maneira.

Com essa constatação, tendo o objetivo de analisar em sua plenitude o lugar de fala "Era da Borracha", busquei a forma narrativa/discursiva de Belém produzida durante o ciclo,

---

[4] Como diz Vansina, *The concept of 'text' implies a stable something that exists independently of all those who interpret it (...). The text is what testifies to something, but is not testimony* (VANSINA, Jan, *Oral Traditions and History, Londres, James Curray, 1985*). Tenho em mente as formulações desse autor para me ater as oralidades como base configurativa do sentido de presença e temporalidade na história.

ou seja, quando não existia uma "Era da Borracha", mas uma realidade. Minha intenção era observar a dialogia do lugar de fala "Era da Borracha" em seu campo histórico conformador, utilizando a tática de pesquisar a intertextualidade para alcançar a discursibilidade do presente[5].

Retornei novamente às pesquisas de campo, desta vez atendo-me às produções discursivas do ciclo do látex. Possuo, assim, elementos sígnicos elaborados em duas épocas, e um grupo deles (os de hoje) contratransferencialmente produzidos em relação aos primeiros. Minha intenção era a de confrontar alguns de seus signos, mas não a de proceder uma análise discursiva de cada elemento em particular; fazê-lo, sim, tendo em vista o referencial mnemônico (abrangente a diversas formas de "memória" e produção de sentido), socialmente produzido, que relaciona o habitante atual da cidade de Belém do Grão-Pará com o habitante e a cidade de sonhos que imagina ter existido e que, por alguma razão cultural, cerebral, e com algum estupor utópico, acredita habitar, ainda que ficticiamente.

Meu ponto de partida era visão da cidade de Belém que sobreexiste hoje no discurso social dos habitantes dessa cidade a partir dos referenciais de "urbanidade" e "modernidade" explorados durante o ciclo do látex.

Entretanto, é útil dizer logo, numa história de esquecimentos e longos silêncios, "Era da Borracha" nada mais é que um outro signo referencial, associado a tempos magníficos e a sensações de vertigem (vertigem de delírio e vertigem de queda). Um signo como, por exemplo, o Teatro da Paz, ou outro prédio qualquer de valor sígnico indicial simbólico. Existem duas Beléns, que não se permutam com tranqüilidade: uma, a cidade objetiva, material e, outra, a cidade onírica. A incompatibilidade entre as duas gera certa efusão de melancolia.

Por ora, percebamos que essas duas cidades superpostas são referências da vida cotidiana do habitante da cidade, que, de agora em diante, será chamado, para que tenhamos sempre em mente o seu ponto de vista, que é reprodutor de um discurso social sobre a cidade, de Sujeito Observador. Esse habitante caminha pelas ruas observando prédios e personagens, como um *flâneur* benjaminiano[6], e é uma criatura fictícia, que será citada até o fim do trabalho, guiando nossas observações.

---

[5] Tal sentido de "presente" equivale a um "passado retroveniente" (*Gewesennheit*) em Heidegger. Trata-se de um presente imbuído de passados.

[6] O *flâneur* corresponde a uma categoria de narrador, ou de "herói", da modernidade, que surge com o conto *O Homem da*

O Sujeito Observador pode ser qualquer habitante da cidade. Qualquer habitante é permeado por um discurso e emite falas. A história, o passado e a "Era da Borracha" são discursos. O pensamento do Sujeito e a sua ação em proferir esse pensamento são as falas. O discurso sobre a "Era da Borracha" permeia tanto a existência do Sujeito Observador quanto a existência social de Belém. E a opinião privada de cada um dos seres da cidade, inclusive a do Sujeito Observador, são falas, emissões sígnicas estruturadas politicamente.

A dimensão existente entre o Sujeito e um Discurso qualquer que o permeie é, em toda circunstância, uma dimensão política. Nesse espaço contextuo a teoria de Lucien Goldman sobre o "lugar de fala", que é, em síntese, o lugar social que o Sujeito ocupa durante a emissão da sua fala; a sua condição de ente falante, de emissor de mensagens (GOLDMAN, 1956; 1957; 1972; 1979). Goldman diz que um enunciado nunca começa nada, é sempre a resposta para alguma coisa. Com isso, quer dizer que a fala está inserida num discurso social, tendo fronteiras enunciadoras. O lugar de fala não seria nem um fenômeno verbal e nem um produto social, seria um ponto de encontro dessas duas coisas, um espaço onde a polêmica pode se desenvolver.

Nesse sentido, "Era da Borracha" seria um lugar de fala, situado na intersecção entre um discurso sobre o passado e uma ilusão social a respeito desse passado. O Sujeito Observador é o senhor da sua fala, e quando ele discursa a respeito da "Era da Borracha", está assumindo um papel dentro do discurso social. Esse papel é político. Nosso Sujeito é um ser móvel dentro da ação discursiva: sobre ele pesam falas, resgatam-se falas e criam-se falas. A sua própria fala tem origem na fala de outros, e essas falas alheias são, na verdade, grandes falas sociais. A sua fala tem fronteiras: ele a inicia e encerra onde pretende, dentro da grande fala social (o discurso), e a escolha dessas fronteiras é a sua grande oportunidade de mover-se politicamente, ou seja, a abertura e o corte que, dando forma ao discurso, formalizam também a ideologia.

Para proceder minha análise, considerei todas essas falas, ou feixes de signos, como "enunciados" do discurso social sobre o ciclo, que, em termos de sua estruturação semântico-ideológica e para efeitos de pesquisa, passei a chamar de *lexias*[7]. Uma lexia seria, em minhas

---

Multidão, de Poe, e que daí passa ao imaginário dos *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire (tradutor de Poe), obra sobre a qual Benjamin se dedica para formar o seu *Passagenwerk*. Em Benjamin, o *flâneur* é o narrador que vê a história enquanto caminha sem rumo pela grande metrópole. Personagem aparentemente passivo, não deixa de estar inserido, no entanto, no jogo da produção discursiva.

[7] Lexias, no sentido empregado por Roland Barthes (1992), são "unidades de leitura". ou seja, cortes arbitrários que incidem sobre o significante textual, conformando grupo de sentido referencial para o leitor

anotações, uma forma de compreender, de ler. Assim, ter-se-ia um campo de observação composto por dimensões paralelas e complementares: um lugar de fala como condição social para que algo seja dito de uma determinada maneira, uma lexia como um enunciado que lê enunciados anteriores e um feixe de signos peculiar, marcado por um dizer-de-maneira que corresponderia à categoria dos *semiotical blues*.

Para ordenar todo o trabalho pressupuz que cada código, cada lexia, cada conjunto de enunciados culturais que manuseei, tanto de falas orais quanto de falas escritas, eram, na verdade, a representação de um conhecimento cultural acumulado e tamvém transformado, que pode ser seqüenciado e estudado como se fosse um tecido cultural social.

Além disso, dividi aquele grande texto social, urdido conjuntamente e regido por uma economia de trocas simbólicas, em lexias de duas naturezas, as lexias teóricas (o espaço ideológico do discurso social) e as lexias empíricas (o seu espaço semântico). Dessa forma, pude realizar um inter-relacionamento de lexias observando a existência de diversos graus de intertextualidade, implicitação e assimetria e, porfim, verificar que certas lexias, tanto empíricas quanto teóricas, se repetiam, no próprio ato de socialização do lugar de fala "Era da Borracha". Achei possível considerar essa repetição de lexias como verdadeiros mecanismos, ou códigos sociais, da enunciação diversa de um mesmo discurso.

Assim, o lugar de fala "Era da Borracha", portanto, afluiria, no discurso social sobre o ciclo do látex, através de códigos sistematizados e desenvolvidos socialmente, socialmente compreendidos, numa positivação de condutas ideológicas regida certamente por amplas leis de trocas simbólicas[8].

Esses códigos se misturam para regerem, conjuntamente, a estrutura e o conteúdo de cada enunciado, tanto em sua forma ideológico/teórica quanto na sua forma empírica.

São vários os códigos que compus para entender o discurso que analisava, mas as falas que afirmam e introjetam socialmente o mito de fausto e queda são, no entanto, a maioria das falas tecidas pelo discurso sobre o látex, de forma que criam uma associação discursiva entre os referenciais da história material do látex e os signos de apogeu/queda. Observa-se, na verdade, que a construção do discurso social sobre o ciclo do látex acabou

[8] Ver, a esse respeito Bourdieu (1974) e Castoriadis (1982). São autores que investigam a base material da relação imaginário/sociedade. Para efeitos de uma metodologia de trabalho para esta pesquisa, dimensiono suas considerações com base na leitura benjaminiana e heideggeriana das trocas afetivas entre os sentidos de presença-no-mundo e de circunstância-de- temporalidade.

por promover um combate de signos nos quais as melhores histórias sobre apogeu/queda acabaram por superar, e mesmo por esconder, a verdade material da história.

Isso constitui, materialmente, o que chamarei adiante de devaneio sobre o passado. As lexias do apogeu/queda, em sua manifestação material e ideológico/teórica, formam o eixo das falas que apresento aqui. Sendo importante assinalar que esse modelo de análise discursiva, que perpassa minha pesquisa não é o objetivo, ou, melhor dizendo, que o mainstream teórico deste trabalho não o trata como uma pesquisa sobre o lugar de fala "Era da Borracha", mas sim como uma pesquisa sobre a introjeção social do lugar de fala "Era da Borracha". Estou interessado não na estrutura do discurso, mas na fenomenologia da ação discursiva e no impacto social dessa ação discursiva - impacto esse que considero social, essencialmente, por ser um juízo de valor sobre um espaço histórico. Nesse sentido, quero entender este trabalho como pertencendo à sociologia da cultura, e não, necessariamentes, à análise do discurso, ainda que contenha alguns referenciais elaborados por esta última.

2. Spleen de Belém

Havia Paris do século XIX...
E aporto-me em Belém,
- Grão-Pará
Paes Loureiro, Altar em Chamas

A percepção da tecitura social do lugar de fala em questão, seja através de obras memorialísticas, de obras de ficção, de obras de cunho histórico, levam a uma linguagem um tanto melancólica e a um discurso construído corriqueiramente por uma dualidade: apogeu e queda. Observe-se estes depoimentos:

> Sonho com Belém em preto e branco; é um sonho encardido, lembra a cor que fica nas pedras de lios após uma forte chuva. O engraçado é que as calçadas, em meus sonhos, são ainda de lios e têm o seu contorno, bem como a cor, definida dentro do acizentado. É uma Belém antiga, não necessariamente a antiga Belém; a cidade é cheia de chalés. A atmosfera é fantástica. Eu não piso nas calçadas, simplesmente flutuo qual um espírito líquido. E sonho, também, com os porões das antigas casas de Belém (LEAL, 1989).
>
> Eu sonho que estou sozinho no Paris N'America, na loja. O imenso salão está vazio, só os objetos que o compõe estão lá. Desce, a escadaria, uma

> bela mulher morena, toda nua. Ao final, ao ultimo degrau, ela troca a nudez por vestes de uma santa barroca" (LEAL, 1989).
>
> A Belém em que vivo tem tudo o que uma cidade do primeiro mundo possui: tem metrô que liga o subúrbio ao centro da cidade, tem um shopping center para cada dez quilômetros; possui um grande monumento que não se iguala à Torre Eiffel e nem à Estátua da Liberdade, mas chega perto"[9].
>
> Belém seria industrializada, com os prédios mais sofisticados e modernos[10].

O que eles têm em comum? São falas que possuem um mesmo material semiótico: coabitam um mesmo plano ideológico e, assim, perfazem um "lugar de fala". São alguns exemplos colhidos dentro de um material vasto. A saudade do desconhecido está presente em todos eles. Saudade do desconhecido é uma qualidade pertencente ao lugar de fala observado, uma referência objectual que pode ser analisada como uma relação intersemiótica ambivalente, na qual um signo, que deveria estar por outra coisa, está, na verdade, pela intenção de estar por uma terceira coisa contraditória, oponente à sua objectuação.

Se essa é a relação intersemiótica da saudade do desconhecido, a sua relação fenomênica se baseia, possivelmente, na dicotomia do objeto desejado ser, ao mesmo tempo, o que o contingencia como objeto e o que ele seria, intersubjetivamente.

Essa tensão representativa, que constitui a saudade do desconhecido, pode ser observada socialmente e na esfera psicológica do Sujeito Observador de Belém nos representamens da sua melancolia. Pode ser observada, por vezes, num processo que se mostra nas relações diversas entre sujeitos enunciadores e contingências objectuais da cultura ocidental. Assim, no bojo de uma percepção das afetividades representativas dos observadores de Belém, saudade do desconhecido seria mais um termo com o qual se entendesse o "spleen" de Baudelaire em relação às contingências da modernidade parisiense.

O *semiotical blues* se conforma, assim, como uma saudade do desconhecido. A sua referenciação, ela, constitui-se em melancolia. Ora, como se sabe, a modernidade é composta, em grande parte, pela bílis negra da melancolia. Aparentemente, o desejo de autonomia que caracteriza a modernidade como espaço-tempo próprio das sociedades pós-medievais engendra uma tal perda dos referenciais culturais tradicionais do mundo ocidental – a ideia de Deus, a proximidade ao mundo natural, a vida comunal, etc. – que o homem não

---

[9] Da série de depoimentos orais, Márcio Borges (pseudônimo atribuído pelo autor), 20 anos, em 25-09-1993.

[10] Da série de depoimentos orais, Ângela Cristina (pseudônimo atribuído pelo autor), 17 anos, em 25-09-1993.

teria como deixar de ter presente, no seu espírito moderno, uma concomitante sensação de perda, de incoerência, de, portanto, melancolia.

Spleen é uma palavra de difícil tradução. O inglês, sua língua matriz, faz com que signifique, literalmente, baço, o órgão produtor da bílis e empresta a noção primitiva dos gregos de *melaina kolé* (bílis negra), que em oposição à *aphrosia* da espuma marinha, simbolizaria o mau humor, o tédio e a melancolia propriamente dita. Baudelaire utilizou-a com um caráter melancólico – *j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* (BAUDELAIRE, 2000, p. 34). Em Nietzsche, ela eqüivaleria, talvez, ao conceito de *astro sem atmosfera* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*). Walter Benjamin sintetizou o termo dizendo que *o spleen é um sentimento que corresponde à catástrofe em permanência* (BENJAMIN, 1989, p.154) *e que o spleen põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido. É ele que, incansavelmente, estabelece a antigüidade* (BENJAMIN, 1989, p.155).

Tedium vitae. Sensação de inadequação. Mau humor e ao mesmo tempo cansaço. Pode- se entender spleen de várias maneiras. Um dos sonhadores que pesquisei entenderia, possivelmente, assim:

> ...era a sensação que eu tinha quando estava na casa da minha avó no inicio da tarde, com aquele calor, lasso, que me fazia ter uns desejos estranhos que não era certamente o de fazer amor com minha prima, que morava ali, mas de desejar fazer amor com minha prima, mas tudo isso misturado com muito sono[11].

Para mim, *spleen* seria traduzido como uma lembrança sensual, ou como memórias inconfortáveis, ou como um certo gênero de nostalgia ambivalente (porque presa a um presente pouco visível) que chamava de saudades do desconhecido.

A sucessão das falas sobre Belém, na pesquisa em curso, conformava um spleen da cidade. O *semiotical blues* conformava-se, sobretudo, por meio dessa aparência melancólica. Aliás o nome da categoria surge no contexto dessa referência ao blues. As memórias sobre a "Era da Borracha" davam-se como uma grande intranqüilidade quanto ao passado: memórias carnívoras, pois tudo era passado e ao mesmo tempo era presente. Era tudo ruína, tudo perda, tudo tinha mil anos.

Logo nos primeiros trabalhos de observação do material que estava colhendo, comecei a chamar aquele spleen de melancolia. Alguns amigos que acompanhavam o campo

[11] Da série de depoimentos orais, Luiz Carlos Martins (pseudônimo atribuído pelo autor), 26 anos, em 03-05-1993.

teórico da pesquisa objetaram, sugerindo que passasse a chamar de nostalgia, considerando que seria um termo mais leve, pois seria difícil caracterizar a situação discursiva, do discurso que analisava, socialmente imbricada, como melancólica. Pensava-se, naturalmente, nos termos da definição psicanalítica-freudiana para o termo melancolia: a que a dá por uma situação de luto patológico, de tristeza muito agravada, da qual não se consegue livrar-se facilmente; uma situação, enfim, que aprofunda a relação de perda que o sujeito melancólico tem com o objeto perdido (FREUD, 1982). Com o avanço das pesquisas deixei de hesitar chamar de melancolia para a situação que envolvia os sujeitos contingenciadores do discurso que analisava e o objeto que consideravam ter perdido, ou seja, o lugar-de-fala "Era da Borracha", que, em certas instâncias discursivas, podia se converter no lugar de fala "Belém", o que, para efeito de análise de sentidos, vinha a ser a mesma coisa. Passei a agir assim porque percebi a extensão do caráter "melancólico" desse discurso social, mas, também, porque ao ver como se dava o seu mecanismo e sua relação com a subjetividade social em análise, pude considerar estruturas peculiares de tecitura que me permitiam pensar em "melancolia" de forma semiótica e intersemiótica e, assim, considerando o caso específico falar, também, especificamente, em melancolia.

Como disse, tive para mim que eram todos sonhadores sensuais: a melancolia (ou o spleen, ou a saudade do desconhecido) de Belém me remetia ao devaneio de sonhos sobre sonhos e à explicação onírica do curso da história, o que poderia constituir uma subjetivação poética. Neste caso, é possível ter em mente a ideia de Ítalo Calvino:

> A melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor e o cômico que perdeu o peso corpóreo. (...). Não se trata, pois, dessa melancolia compacta e opaca, mas de um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos como tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas (CALVINO, 1992, p. 32-33).

É nesse plano que posso perceber como os sujeitos discursadores concebem a sua relação com o objeto do seu discurso: sempre de uma forma mística. Sendo o seu discurso um produto dialético da materialidade histórica da cidade (uma ambivalência) com a memória de somas oníricas sobre essa cidade (outra ambivalência), posso entender o que dizia Ferdinand Lion:

> Quem entra numa cidade, sente-se como numa tecitura de sonhos, onde o evento de hoje se junta ao mais remoto. Um prédio se associa a outro, independente das camadas de tempo às quais pertencem (LION citado por ROCHLITZ, 1980, p. 35).

E posso, talvez, entender também os discursadores que pesquisei: na sua sensualidade, na sua melancolia leve, nas suas saudades de um desconhecido que,

contingencialmente (e significativamente), é meu também: saber a existência de Belém, no século XX, é coabitar a intromissão de um tempo idealizado. Diante do ser da cidade nos tempos do século XX, tem-se essa idealização de outro tempo de ser, que fornece a base da sua subjetividade. Pedro Maligo assinala isso:

> A Amazônia social do passado é representada primordialmente através de um memorialismo que pretende oferecer uma visão crítica do presente. Em geral, tal passado é o do primeiro Ciclo da Borracha (1870-92), cujo impacto é descrito em termos da realidade paradoxalmente associada àquele período da história econômica da região (MALIGO, 1992, p. 50).

Através da sua análise da obra de Dalcídio Jurandir, esse autor observa que a situação de Belém em relação ao ciclo ultrapassa a situação de "nostalgia":

> ...ao contrário, ela aparece como a impotência que uma personagem sente ao tentar compreender as devastadoras consequências dos acontecimentos históricos (MALIGO, 1992, p. 50).

O que levaria a:

> ...estados de introspecção, ou a um sentimento de determinismo que se manifesta como apatia ou desespero diante da realidade que evoluiu da decadência econômica (MALIGO, 1992, p. 50).

Estar-se-ia falando de melancolia? A semiose melancólica de Dalcídio Jurandir se mostra, por exemplo, assim:

> Como foi que tão de repente a cidade caiu? Todos os dias via cair um sobrado, embarcar uma família (JURANDIR, 1978, p. 41).
>
> Mamasse nas vacas e não nas seringueiras. Pensava que a borracha esticava sem rebentar um dia? (JURANDIR, 1978, p. 45).

De fato, o sentimento de desconforto existencial que perpassa não somente a obra de Dalcídio Jurandir, mas também um razoável conjunto de obras paraenses do século XX, conduz possivelmente à situação de melancolia, que já foi sugerida por alguns autores, como Célia Coelho Bassalo, como decorrente da ação da crise econômica sobre o imaginário de elite:

> A superação histórica do extrativismo da borracha, com a conseqüente marginalização da Amazônia, provocou a queda dessa elite e, com ela, a estrutura simbólica que sustentava de forma tênue, as Paris tropicais. Dessa forma, as folias do látex deixaram entre nós marcante impressão de melancolia (BASSALO, 1982, p. 28).

Roberto Santos, tratando das ilusões do ciclo escreveu:

> A imagem que a região guardou do mundo comercial ligado à borracha foi (...) a da primeira década do século - imagem duplamente errada. Errada com respeito ao passado, quando a manipulação dos mercados se fez geralmente no sentido de alta - ainda que a Amazônia tirasse um proveito bastante reduzido, certamente muito mais reduzido para o seu esforço

> humano, dado o papel exercido pelos experientes exportadores e negociantes de fora. E errada quanto aos vinte anos ulteriores, porque já então a tecnologia produtiva e a estrutura do mercado se haviam modificado (SANTOS, 1980).

Belém era elíptica: diante da ambivalência de "ser", tentavam seus habitantes tracejar, com desejos, a cartografia de um passado sonhado.

3. Configurações do passado-látex

Poder-se-ia protocolar as configurações do spleen de Belém. Ou seja, mapear as figurações desse passado-látex que, servindo como uma lente, permite aos homens comuns conhecerem a história. Constitui uma tentativa de "explicação" de Belém, por exemplo, o depoimento do fotógrafo Miguel Chikaoka:

> Com a transferência de uma cultura mais européia, que se instalou nesse contexto de Amazônia ainda misteriosa, fantástica, de grandes florestas e com toda a tecnologia da época se pôde montar, digamos, uma super-cidade (...) uma cidade do futuro sendo instalada no coração daquela Amazônia[12].

De fato, durante o ciclo do látex, para quem vivia longe de Belém, a cidade incorporava uma certa face cosmopolita. Humberto de Campos, que passava a infância entre o interior do Piauí e do Maranhão, escreveu:

> Por esse tempo [1894], a Amazônia começava a transformar-se em Califórnia, em uma terra de prodígios, com pepitas de ouro ao alcance da mão dos cegos. Pedia-se por favor ao aventureiro que enchesse as algibeiras e fosse embora. Mendigo que estendesse o chapéu à liberalidade pública, podia, em um mês, abrir uma casa bancária. Caixeiros de Parnaíba, que abandonavam a vassoura e partiam em janeiro com um saco e uma passagem de proa, regressavam em novembro com anel de brilhante, correntão de ouro, sete malas pregueadas, e cédulas de quinhentos reis, para casar nas famílias mais aristocráticas da cidade, quando não vinham casados, já, com uma índia rica, filha legítima ou legitimada de proprietário de seringal. Tio Antoninho viu isso no Maranhão, e partiu para Belém (CAMPOS, 1951, p. 160-161).

O cosmopolitismo de Belém, justificado pela riqueza da cidade, é verificado em elementos práticos, da vida cotidiana:

---

[12] Da série de depoimentos orais, Miguel Takao Chikaoka, 40 anos, em 25-08-1992.

> Meus tios costumavam mandar, de Belém, a Província do Pará e a Fôlha do Norte, grandes folhas diárias de que eu viria a ser, dez anos mais tarde, redator literário ou político. E eu acompanhava, por eles, o desdobramento das operações militares em Canudos, a chegada do Sr. Lauro Sodré à sua terra, e outros acontecimentos consideráveis. Tudo isso me parecia, porém, tão distante, ocorrido em regiões tão remotas, que eu jamais supus pudesse conhecer o cenário fantástico daqueles sucessos (CAMPOS, 1951, p. 314).

Os sucessos dos tios de Humberto de Campos, que imigraram para a Amazônia em busca da riqueza prometida pelo látex, eram acompanhados com espanto pelo menino. Belém se convertia, a cada carta que chegava, a cada notícia, através de cada discurso de quem partia em um "cenário fantástico".

> Foi por essa época, se bem me recordo, que meu tio Antoninho mandou à família, de Belém, além de outras coisas preciosas, uma dúzia de latas de leite condensado, e a mim, um exemplar, cartonado, do Il Cuore, de Edmundo D'Amicis, na tradução portuguesa de João Ribeiro. Esse livro constituiu um acontecimento, em Parnaíba (CAMPOS, 1951, p. 231).

> Após uma permanência de alguns meses na capital paraense, havia esse Campos [Benjamin Campos, tio de Humberto] (...) entrevisto a fortuna que lhe acenava com a mão pérfida naquelas regiões insalubres, e partiu a vê-la de perto. Subiu o rio, com a sua mala. E ao fim de dois meses, a mala, recolhida por pessoas caridosas, voltava sozinha. O dono ficara sepultado com a sua mocidade e a sua esperança, no alto de um barranco, nas proximidades de um seringal... (CAMPOS, 1951, p. 230).

Mas chega o momento de crise, a *débâcle*, a falência absoluta de Belém, e enunciar referencialmente esse momento histórico, talvez seja a mais difícil negociação com o Nada que fazem os enunciadores deste protocolo:

> Veja bem, eles viram todas aquelas coisas, viram a mata daquela forma, viram o ouro branco, e aí, então, começaram a dormir[13].

A derrota do látex é, por vezes, associada aos fracassos pessoais dos milhares de aventureiros que imigravam para o Pará com destino aos seringais. Noutras vezes, é o fracasso da própria cidade de Belém que é o tema das histórias e a margem das associações. A "capital da Amazônia" era um centro de poder dentro de uma gravitação discursiva. A *débâcle*, a falência absoluta da cidade, acompanhada de revoltas populares, da deposição do intendente (prefeito) Antônio Lemos, incêndios, mais de trezentos pedidos de falência e

[13] Da série de depoimentos orais, d. Isabel Teixeira Vasconcellos, 54 anos, em 28-08-1993.

quarenta e seis suicídios em uma única semana[14], é um tema recorrente, um "evento fundador" da melancolia paraense[15]:

> Não me lembro, obviamente, de 1912, porque eu era muito pequena, mas nos anos seguintes me repetiram tanto sobre as coisas que aconteceram ali, que às vezes tenho impressão de que fiz parte daquelas coisas, de que participei da fuga, porque foi uma fuga, não foi?, da minha família para o Rio de Janeiro. Às vezes é como se eu tivesse vivido as aflições que devem ter vivido os meus pais[16].
>
> Me acostumei a associar a crise da borracha de 1912 com a morte da minha mãe, d. Sarah Cerqueira Lima de Castro, que no entanto morreu bem antes, e também com a tristeza do meu pai e com os hábitos que ele passou a ter desde então[17].
>
> Belém de minha infância era uma cidade triste. (...) Anos seguidos não se via um andaime, uma construção, uma obra nova. Belém apodrecia na sua pobreza e na sua melancólica decadência. (...). Tudo seria arrastado na enxurrada do desastre financeiro e anos de sofrimento e luta aguardavam um Estado empobrecido, despovoado e abandonado pela Nação (MEIRA, 1976, p. 135-136).

É ainda Octávio Meira que diz: *Um dia Belém acordou do sonho maravilhoso que vivera desde os fins do século XIX* (MEIRA, 1976, p. 195). Acordou mesmo? A produção literária, a produção artística, e toda a produção discursiva da oralidade belemense não parece ter acordado. Signos de apogeu vigoroso e de queda vertiginosa se repetem, por vezes ludicamente: em algumas histórias, é inevitável falar de grande (ainda que não seja a grandeza do látex) e de queda súbita, inesperada, irremediável:

> O Coronel Rêgo, que embarcara milionário em Belém, bebendo champanha e fumando charuto, saltou em Manaus completamente arruinado (PEREGRINO JÚNIOR, 1960, p. 49).

Na obra de Peregrino Júnior há vários momentos que representam essa duplicidade de signos. No conto "Feitiço" (PEREGRINO JÚNIOR, 1960), a personagem-título poderia ser considerada como a própria cidade de Belém-látex, ingênua e volátil, encantada, encantadora e azarenta. Fadada à queda. O conto narra um momento de apogeu e queda na vida de Feitiço, moça do interior que encanta os homens da cidade e lhes traz o azar. Já no conto "Putirum dos Espectros", do mesmo livro, Peregrino Júnior trata explicitamente da falência de um seringal da região das Ilhas (Furos de Marajó), em 1892. Na sua agonia, o

---

[14] "Mais de trezentas falências e quarenta e seis suicídios de uma semana" são valores discursivos repetidos socialmente. Não possui-se dados que confirmem esses números.

[15] O conceito de "evento fundador", como o utilizo, é o desenvolvido por Ricoeur (1978).

[16] Da série de depoimentos orais, d. Maria Beatriz Mac-Dowell, 85, em 17-09-1993.

[17] Da série de depoimentos orais, d. Conceição de Souza Castro Cardoso, 81, em 21-3-1993.

seringal se vê, de repente, assombrado por um navio fantasma, que passa ao largo e que é tão grande, tão gigantesco, que não pode ser "gaiola" nem "lóide", talvez um navio da "Booth", inglês, que, no entanto, não costumava navegar por ali. É um navio encantado e estranho, mas seu espectro real é o da melíflua lembrança do látex. O navio parte sempre, embora algumas vezes seja nítida, para os habitantes do seringal, a sua intenção de aportar.

As saudades de Belém desenhavam, para quem viveu aqueles anos do ciclo, uma cidade peculiar, sempre noturna, ou escurecida, com cores tênues e um rebuscado de galhos e troncos de árvores emaranhados, por vezes ensombrecida por pesados cúmulos, vigiada por anjos perigosos e também por ventos confusos, que misturam odores e ruídos vindos de rios diferentes. É o universo que permeia a "interpretação da cidade" de boa parte dos relatos orais e que por vezes é clara em obras plásticas e visuais de paraenses.

Essa é a cidade de Oswald Goeldi, filho do cientista suíço Emílio Goeldi, diretor do Museu Paraense, que passou sua infância em Belém, durante o ciclo, foi-se com ele e voltou somente em março de 1938, para expor seu trabalho de ilustração para o livro "Cobra Norato", de Raul Bopp[18]. É possível perceber como esse reencontro com Belém influenciou o artista na sua fase seguinte, quando é mostrada uma Belém inerente ao contexto da obra, citada com seus temas peculiares de cidade, como é o caso de trabalhos como "Depois da Chuva", carvão de 1930, "O Anjo", nanquim a traço de 1940, "Surpresa", nanquim a traço de 1945, "Ameaças de Chuva", xilogravura de 1945 e "São João", nanquim a traço de 1945, "Chuva", nanquim e aquarela de 1956, "Peixe Vermelho", xilogravura em cor de 1958[19].

É a cidade proto-moderna, cheia de sutilezas quando dimensiona o seu ser, ou melhor, seu desejo-de-ser: efêmera, ao reconhecer-se no passado:

> O que te amei,
> foi o efêmero,
> A estranha duração da tua eternidade.
>
> (PAES LOUREIRO, 1985, p. 195).

Flâneurs da modernidade à periferia do capitalismo, subitamente, os habitantes de Belém se converteram em *flâneurs* da história, ou melhor, dos enunciados sobre a história

---

[18] A respeito da vinda de Goeldi a Belém em 1938, ver MENDES, Francisco Paulo, o Poeta oswaldo Goeldi *in Folha do Norte* (jornal), 01-04-1938; FLORES, Jacques, os trabalhos de oswaldo Goeldi, *ib.*, 02-04-1938 e VIEIRA, Gastão, s/título, *ib.*, 07-04-1938.

[19] Esses trabalhos podem ser encontrados na coletânea *Goeldi*, de José Maris dos REIS JR., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

que, não raro, se converte numa história da modernidade, ou melhor, numa história efêmera da modernidade, pois como diz um poeta,

> Vagarei pela inexistência da cidade
> por sobre os telhados,
> (Nunca mais pelos da Palmeira,
> que rescendiam a pão,
> e hoje resistem noutra tarde),
> da cidade,
> sobre a vida que transpira na pele da idade
> dos meus 20 anos,
> de poeta,
> de aprendiz de arquiteto,
> menino de sonho,
> e ossos no universo de um quintal do Norte.
> Vagarei soturno por entre as mangueiras,
> com o coração exilado da cidade,
> (talvez num quintal de outro pais)"
>
> (AGE DE CARVALHO, 1985, p. 195).

O poema de Age de Carvalho preserva as ilusões discursivas sociais com a melancolia leve da perda que deixou belezas e instalou a poiésis no *logos*. Em outros momentos do mesmo livro, o autor fala não da sua experiência, mas da experiência "histórica" da cidade:

> Casas sem asas.
> A memória,
> Reboco,
> arruinando-se...
> Lesmas de cal em almas e paredes.
> Porque tocadas pelo tempo, as coisas,
> intocáveis,
> caem no oco de si mesmas,
>
> (PAES LOUREIRO, 1985, p. 238)

A referência à ascensão e à queda de Belém costuma abrir um caminho para o discurso, para a continuidade ou para a abertura do discurso.

> Ao meu ver Belém antigamente era um sonho, agora é um pesadelo[20].
>
> A cidade de Belém viveu seu apogeu na época da Borracha. Era uma cidade de brilho, luzes e cores. O luxo fazia parte de cada esquina, casarões, teatros, cinemas, tudo em estilo art-decor e art-nouveau, projetados por arquitetos vindos da Europa[21].

E, o implausível, é remediado com signos cuja referência negocia a perda. A peça "Gudibai Pororoca", produção do Grupo Experiência nos anos de 1980, possuiu um quadro

---

[20] Da série de depoimentos orais. Sônia Telma Silva Oliveira (pseudônimo atribuído pelo autor), 17 anos, em 25-9-1993.

[21] Da série de depoimentos orais. Márcio Borges (pseudônimo atribuído pelo autor), 20 anos, em 25-09- 1993.

chamado "Mon Chéri Belém", referência explícita à Era da Borracha, em que a cidade é chamada de "a cidade do já teve", termo que, aliás, foi incorporado pelo jornalismo diário do colunista Edwaldo Martins, de "A Província do Pará", um dos grandes apaixonados por Belém, e por diversos sujeitos enunciadores da vida cotidiana.

Os relatos referenciais da perda negociam com um vazio plausível. A série "Janelas", pinturas de Geraldo Teixeira, a série "Noturnos de Belém", de Paolo Ricci, a série "Nunca Viram Mas Pintaram. Isso é Guerra", de PP Condurú e a série "Amorocidade", de Antar Rohit, pronunciam certa intenção de restauro de prédios históricos, trabalhando diretamente, por assim dizer, com referências às coisas *que caem no oco de si mesmas*. São exemplos desse imaginário de tempo e espaço a que chamo de *semiotical blues*.

A tradição de narrar o passado-látex celebra Belém: não a Belém contemporânea de todos os seus narradores, cada um a seu tempo, ao longo do século XX, mas a Belém da qual se tem, ao mesmo tempo, e ambivalentemente, memórias do desejo de ter sido e mágoa por não ser mais o que se seria. As ambivalentes narrações de Belém celebram o passado como pretérito imperfeito - o tempo passado que participa do quase-futuro.

> Eu gostava se vivesse naquele tempo...[22].

A celebração do passado-que-seria faz com que os narradores de Belém traiam a sua dimensão do real... A cidade que seria permanece presente de alguma forma, assombrada pelos mortos que não devem morrer:

> Meu avô e minha avó morreram na Era da Borracha. Minha tia Stela vendeu todas as coisas na década de vinte. Porfim, a casa foi vendida...[23].

Todos mantêm, em relação ao passado, uma atitude discursiva que se instaura sobre a perda. Os discursos que reuni revestem-se de luto por algo que ninguém define exatamente o que é, mas que acaba por se materializar na própria cidade. Creio que o verdadeiro luto é pela extinção abrupta dos sonhos e pela impressão de decadência. A rigor, seria um luto pela "felicidade" perdida, pelo "tempo" ou pela "vida" perdida. Na impossibilidade de definir claramente o objeto dessa relação de luto, no entanto, a perda da materialidade da cidade pode servir, como denegação. O proprietário de um firma de demolições (uma das várias que desmontaram boa parte da cidade-látex), sensibilizado com seu trabalho, passou a

---

[22] Da série de depoimentos orais (pseudônimo atribuído pelo autor). Luciana Cardoso Coimbra, 25 anos, em 23-2-1994.

[23] Da série de depoimentos orais (pseudônimo atribuído pelo autor). Margarida Ferreira Pontes, 47 anos, em 02-03-1994.

recolher materiais diversos e fundou um pequeno museu nos fundos da sua casa24. Dezenas de habitantes de Belém possuem coleções de azulejos antigos recolhidos de demolições. Virou costume, pela cidade, emoldurar tais azulejos e utilizá-los como decoração, nas paredes e sobre mesas. A fotógrafa Cláudia Leão utilizou janelas recolhidas em demolições como molduras fotográficas25. De alguma forma mística, a cidade se enche de resguardos quanto aos seus mortos, principalmente os mortos objectuais, ícones da materialidade do passado. Tal gênero de atitude é uma forma de narração. No dia de finados de 1989 uma *passeata fúnebre por Belém*[26] reuniu cerca de duzentas pessoas num percurso de 10 quilômetros, com encerramento em ato público à frente do cemitério da Soledade, centro da cidade, então ameaçado de demolição.

De alguma forma, todos salvam-se morrendo juntos. Mas nem tudo é sinistro nessa celebração do destino. A fruição do passado em termos de *semiotical blues* deixa a cidade eternecida. Belém adora mencionar-se, e quando é permitido fazer isso livremente, sem ferir o código do silêncio deontológico que perpassa as boas maneiras para com os mortos, o peso do passado perdido é revestido por um eternecimento leve que vê beleza na salvaguarda do nada.

O Festival "Três Canções para Belém", realizado em outubro de 1976 pelo Departamento de Turismo da prefeitura da cidade, foi pródigo em demonstrar a ideia que músicos e intérpretes fazem de Belém: o passado da cidade era um ícone de ventura, ícone este que pode indicar, indiciar, os incipts fenomênicos da perda. Seja esse passado iconizado o da "Era da Borracha", seja qualquer outro passado, persiste a ideia da perda. Belém se concebe como uma cidade perdida:

> Ia Belém fluindo leve fina flor (VILAR FERREIRA, 1878).

Ia-Belém. Belém citada no imperfeito e nos passados, fluía leve e fina. Logra dizer que a Belém contemporânea do artista nega a situação privilegiada que possuiu no seu passado. As doze músicas selecionadas nos primeiros lugares, nesse festival, constituíram o disco "Dança das águas" (SEMEC, 1978). Todas as doze falam de uma cidade perdida e lamentam a destruição do passado. As referências às perdas "do látex" são icônicas em

---

[24] Sr. F. Motoki. Em 1990 o Museu do Estado do Pará, então localizado ao Centur, prédio da Fundação Cultural do Pará/Secretaria de Estado da Cultura, realizou uma exposição de parte de seu acervo.

[25] Exposição *O Rosto e os Outros*. Belém, Galeria do Centro Cultural Brasil Estados unidos, CCBEU, março de 1995.

[26] Promovida pela Associação de defesa de Belém, entidade fundada no ano anterior e então coordenada pelos arquitetos Paulo Chaves Fernandes e Elna Trindade.

somente uma das músicas, mas são indiciais nas demais. Como se verá, a "queda-látex" é apenas uma dimensão - de utopia "moderna" - dentre outras quedas sebastianas que habitam a mentalidade daquela cidade de periferia do capitalismo. A referência icônica reúne ao tema látex os signos do gigantesco (mil seringais) típico do sistema de produção implantado na região Amazônica durante o ciclo, signos de luxo (renda mais fina, resina, cristais) e o irremediável, mas tangível, signo da "queda", que sai da perda econômica denotada (vestiu-se) e é atravessado pelo poético do avanço da idade e do tempo sobre o modo de produção (*quando era menina, senhora*).

> Vestiu-se quando era menina,
> Com a renda mais fina,
> De mil seringais.
> Senhora, inda hoje fascina,
> Cheirando a resinas,
> Banhada em cristais.
>
> (SANDOVAL, 1978)

As outras onze músicas falam, indicialmente, de queda, dano, perda do passado:

> Se as promessas fossem como âncoras,
> Jamais esqueceriam de voltar.
>
> (MARANHÃO, 1978)

> Há muito que aqui no meu peito,
> Murmuram saudades azuis do teu céu.
> Respingos de ausência me acordam,
> Luando telhados que a chuva cantou.
>
> (CAMARÃO; PROENÇA, 1978)

> Renasci de amor primeiro por Belém,
> Remorri de amor depois.
>
> (VILAR FERREIRA, 1978)

> Se me der na sorte,
> Vou voltar pro Norte,
> E vou ficar por lá.
>
> (ANTUNES, 1978)

> Navegando só em sonhos,
> Aportando sem remar.
>
> (ANTUNES, 1978)

> Cidade Nova,
> essa moda de viola
> não conta agora os teus tempos atuais.
> Pois a viola prefere calar agora,
> de saudade se afoga,

lembrando os tempos atrás.
E a viola desafia e desafina,
Chora nota, chora rima,
e prossegue nos seus ais...

(MARANHÃO, 1978).

Esse gênero de canção se tornou grandemente popular nos anos subseqüentes e por toda a década de 1980 em Belém do Pará, e talvez caiba assinalar o papel do Festival "Três Canções para Belém" como uma das forças motrizes no processo de criação, ou de investigação, a que a cidade se lançou sobre suas origens. A partir do final dos anos 70 não faltaram artistas, músicos, pintores, gravuristas e atores para denunciar a *queda*. Sob a proteção da bandeira do "novo regionalismo", e em busca daquilo que o arquiteto Paulo Chaves Fernandes citou como uma desvairada "busca da linfa perdida" (FERNANDES, 1985), a tarefa de redescobrir a cidade, ou melhor, de superar/ remediar a "queda" se tornou intensa.

Assim é que, em 1989, o grupo "Oficina de Samba" lança, com grande sucesso pela cidade, uma canção que diz sobre Belém:

Velha namorada,
Tu me finges o cuidado
De quem quase me amou.

(OFICINA DE SAMBA, 1989)

A aventura de reler a cidade que, em certas instâncias pode significar tanto fugir da cidade quanto reconstruir a cidade, empolga um público amplo, que passa a freqüentar o teatro do novo regionalismo – do qual a peça "Ver-de-Ver-o-Peso", criação coletiva do Grupo Experiência constitui um marco (mais de vinte anos retornando sistematicamente aos palcos), que se emociona com as exposições de fotografias de Luiz Braga, cujas fotos criam uma atmosfera midcult-suburbana que Belém escolhe para si, cheia de coloridos intensos e rostos expressivos e que dá margem, entre outras atividades culturais, para a instalação da TV e Rádio Cultura, que nos seus quatro primeiros anos de existência (1986-1990) produziu uma programação "regionalista" intensa e de qualidade razoável.

A base mítica referencial da "Era da Borracha", no entanto, curiosamente, não envolve apenas os belemenses, em sua experiência sócio-histórica. É interessante observar que, textos memorialísticos de pessoas que não eram de Belém, apenas viajantes, reproduzem os signos de grandeza e queda da cidade. A que se deveria isso? O discurso social de Belém seria poderoso o suficiente para que viajantes, por vezes etnólogos e historiadores, com interesse em observar cientificamente as peculiaridades de regiões

alheias, se vissem envolvidos por ele e dele participassem? Os elementos discursivos daquela essencialidade pretensa de Belém constituiriam uma base de significados extensiva a outras sociedades? Seria o *semiotical blues* uma figuração social própria a toda a modernidade?

Qual seja a resposta, é interessante observar que esse fenômeno indica a dimensão social do discurso, ou a imersão social do discurso. Qual seja a resposta para essa questão, temos que o discurso sobre a Era da Borracha instala-se como lugar social de fala. Por exemplo, os diários de viagem de Mário de Andrade, que ressaltam, em 1926, uma Belém cheia de ideias de grandeza, mas também, realmente, grande. Em "O Turista Aprendiz" os subúrbios de Belém encantam por alguns prédios gigantescos, o que representaria, numa análise breve do relato, certo espírito moderno- empreendedor que para aquela geração era admirável.

Esses viajantes deixaram relatos bastante ricos sobre Belém. É o caso de Reginald Koettlitz (1901), Affonso d'Escragnolle Taunay (1878), Jean de Bonnefous (1898), Euclides da Cunha (1909) e dos vários trabalhos de Paul Walle (1909; 1912). Todos eles importantes viajantes, dotados de preocupações críticas, no entanto, estiveram envolvidos pelas ilusões discursivas que fundam a base mítica de Belém. Obviamente, em seu tempo, todos esses autores viram uma Belém imersa na riqueza do látex ou "ainda" imersa na riqueza do látex, o que, antes de afastar a dimensão acrítica da sua análise da cidade, serve para demonstrar que o lugar de fala "Era da Borracha" surge de uma situação histórica verificável, fundadora, porém já então permeada de contradições discursivas.

Isabel de Orléans e Bragança, por outro lado, que não tinha intenções críticas evidentes, visitou a cidade em 1927, ainda criança, e disse dela as mesmas coisas. Seu relato descreve uma Belém ainda "grandiosa".

> A cidade era soberba com suas avenidas ladeadas de grandes mangueiras, seus numerosos jardins públicos e o museu ornitológico [sic] Goeldi, na época o mais belo do mundo com seus milhares de espécies de pássaros brasileiros. (BRAGANÇA, 1983, p. 95)

É impossível deixar de justificar a grandeza de Belém como um produto da "Era da Borracha". Refere-se ao ciclo dizendo:

> Nessa época, vapores ingleses asseguravam a ligação entre Manaus, Belém e a Europa. Os jovens destas cidades preferiam fazer seus estudos na universidade de Bordeux porque levava-se menos tempo de viagem do que para se ir ao... Rio!. (BRAGANÇA, 1983, p. 96)

Grandeza justificada. Mário de Andrade percorre o mesmo mito em "O Turista Aprendiz" (ANDRADE, 1986; 1927). A Belém que observa é a de 1927. A *débâcle* ocorrera

quinze anos antes, mas os sinais de urbe majestosa persistiam ainda, e, como o livro demonstra muito bem, todos os paraenses da época faziam questão de demonstrar o que sobrara do fausto recente. Na verdade, Mário de Andrade se irrita freqüentemente com os protocolos e as atenções oficiais e da elite com a patrocinadora da viagem, d. Antonieta Penteado, e vai se apaixonar por Belém justamente pelo seu lado amazônico. Vai comer manga no Ver-o-Peso e iniciar uma interessante aventura gastronômica, que inclusive o leva a desconfiar que sorvete de muruci é feito na verdade com queijo parmesão - talvez mais um golpe das elites paraenses tentando europeizar a cidade com pretextos de modernidade gastronômica.

Os viajantes que passam por Belém entre as décadas de 20 e 60, ou seja, antes do advento da rodovia Belém-Brasília e da televisão, são pródigos em descrever os signos europeus na cidade. É possível pensar que a base mítica sobre a "Era da Borracha" se conservou razoavelmente intacta nesse período e que foi denegrida posteriormente. Esses viajantes concebem tais signos como informações/valores europeus. Talvez quisessem referir-se a signos de uma modernidade europeia. Observação: descrevem ao mesmo tempo os signos materialmente produzidos, a arquitetura, os costumes, etc, e a mentalidade dos paraenses, que, dez, vinte, quarenta anos depois da *débâcle* ainda têm miragens "modernas".

Entre os relatos de viajantes que melhor demonstram as ilusões discursivas de Belém a respeito do ciclo estão "L'Amazone Sans Crocodilles", de Hakon Mielche (1953); "Columbia Excelsa: Amazonas e Pará", de Júlio Cézar de Faria (1939); "Belém, Metropolis of the Amazon", de C. Hunt (1948); "O Que Eu Vi no Pará", de Otávio Coutinho (1944); "O Ciclo do Ouro Negro - Impressões da Amazônia", de Vianna Moog (1936) e as obras de Antônio Rocha Penteado (1951; 1974).

Nesse esquema, acho interessante perceber como a ilusão discursiva/ideológica sobre o ciclo é tão poderosa, socialmente falando, em Belém, que mesmo os trabalhos mais estruturados em base empírica e as mais sinceras críticas sociais atualmente elaboradas, não deixam de ser perpassadas pela ilusão e pelos velhos fantasmas dos mitos de ascensão e queda. Nesse sentido, tais trabalhos científicos constituem, também, signos indicativos, portadores de uma antecedência de ser à qual, creio, o discurso científico não está imune.

Alguns exemplos: no dia 29 de agosto de 1993, durante o ciclo de palestras "Cidade em pedaços" (esse nome é referencial, observe-se), promovido pelo Museu da Universidade Federal do Pará e pelo Arquivo Público do Pará, a prof. Maria de Nazareth Sarge apresentou em público sua dissertação de mestrado, que tinha como tema a urbanização de Belém

durante a intendêcia de Antônio Lemos, ou seja, no auge da "Era da Borracha". Pois bem, ainda que a pesquisa da professora tenha sido seriamente estruturada, e construída em base crítica sobre a sociedade Amazônica da "belle-épocque", foi inevitável que, durante seu discurso, nos limites da sua fala, a professora se detivesse longamente em descrições de detalhes pitorescos da "urbanidade" à qual se referia. E isso foi feito, certamente, com aquiescência e delícia da plateia. Todos reunidos numa sessão de devaneio coletivo, deixando-se levar pelos deliciosos mitos de quem vive Belém, deixando-se embalar na sutileza e na delicadeza de uma alienação que não é política, como definirei melhor em seguida, mas que tem por base semiótica uma desestrutura de referenciais simbólicos, uma "mala afectatio per inconsequentia rerum", dizendo melhor. Nessa palestra, os momentos críticos ao ciclo, os quais foram expostos com justo uso de dados sociográficos e calcados numa verificação da "história dos oprimidos", por parte da expositora, cederam seu lugar de contundentes à velha crise mítica de Belém: o pensamento fatal: "que injustiça perdermos aquilo tudo... de quem é a culpa?... nossa?... do capitalismo mundial?... do pequeno despreendimento industrializador das nossas elites?..."

Outros vários discursos sérios e críticos a respeito do ciclo da borracha são atravessados por ilusões discursivas. O escritor Márcio Souza, tanto nos seus ensaios críticos (SOUZA, 1978) quanto na sua grande obra de ficção, "Galvez, Imperador do Acre" (SOUZA, 1977) ironiza a ilusão contemporânea sobre o ciclo, mas também atravessa (inconscientemente?) seu discurso com a mesma ilusão que critica: em "A Expressão Amazonense" é visível a emotividade com que desenvolve sua crítica: cada palavra forte levantada contra as alienações do ciclo do látex em Manaus, traz em seu bojo a contra-referência à opulência do ciclo. A virulência do ataque de Márcio Souza ao Ser de Manaus, em certo sentido, serve para informar, e assim buscar transcender, a base mítica sobre a qual instala ele próprio a sua narratividade.

Numa passagem de "Galvez", numa cena em que ironiza a futilidade dos milionários de Belém, cria uma personagem milionária, porém não exatamente fútil, diante dos demais, chamada Cira Chermont de Albuquerque. Ora, o nome Chermont, para quem conhece a história do Pará, pode ser tomado como um signo referencial de refinamento, dado à participação social dessa família na vida econômica e política de Belém, especialmente durante o ciclo do látex. Márcio Souza ao acrescentar o índice - Chermont - à personagem, recaiu na cilada do devaneio, e, em vez de criticar, acabou por colaborar, assim, com os mitos da "Era da Borracha".

Exemplos semelhantes podem ser encontrados em outras obras de amazônicos contemporâneos que desejam "resolver" a problemática nostálgica/alienante atual. Creio que vários artigos do jornalista Lúcio Flávio Pinto são tomados de uma emotividade que resgata os mitos de fausto de Belém, ainda que através de signos bem mais inconcretos que os utilizados por Márcio Souza. O trabalho desse jornalista não deixa de estar baseado numa verificação das "perdas" e das "potencialidades" de uma Amazônia que, se não é permeada imediatamente por um passado-látex, é marcada por séculos de espoliações que deram a constituir uma situação de impotência e alienação não desvinculável da temática elaborada pelo *semiotical blues* de Belém.

Como indica Hölderlin, *Dificilmente deixa seu lugar/Aquele que habita próximo das origens* (1971, p. 25). As origens, no caso, tal como as identidades, são, na verdade, temporalizações, elaborações intelectuais coletivas que atendem à necessidade de organização dos papéis e das expectativas sociais.

Observe-se que me referi, até agora, a leitores críticos, ainda que em alguns casos inconscientes, dos mitos de fausto e queda da "Era da Borracha". São leitores que elaboraram discursos críticos mas que, no entanto, tiveram esses discursos atravessados pela *alienatio*[27] social de Belém. Ademais, fundamental é perceber que há outros autores de discursos (todos os gêneros de discurso) que não estiveram comprometidos com um projeto crítico a respeito desses signos de fausto e queda: são leitores sociais que, basicamente, reafirmaram e, assim, reforçaram os mitos sociais, ou melhor, as alienatio sociais. Diante disso, pode-se perguntar: é possível que se esteja de fora, que se tenha a "visão de águia" de que falava Kant para proceder uma análise de sua própria sociedade? É possível tecer um discurso crítico a respeito dos mitos de apogeu e queda da "Era da Borracha" se se faz parte da sociedade descendente da "Era da Borracha" e, ainda, inserida numa condição discursiva que a instaura como lugar de fala? Não posso deixar de colocar em dúvida, num momento como este, a real possibilidade de produção deste ensaio, já que estou inserido, tanto criticamente quanto socialmente, no plano social conformador dos mitos que tenho a pretensão de analisar. Sugiro que se tenha sempre em mente o fato de este texto poder se dever a uma ilusão pessoal (e social) de seu autor e, portanto, estar sujeito às mesmas ilusões discursivas que marcam o seu próprio ponto criticado. Creio que não seria demasiado previdente sugerir que se tente

[27] Por "alienatio" entendo não a "alienação" política e social, no sentido marxista do termo, mas à interjunção semiótica da atribuição de sentidos.

estar um pouco à frente de minhas intenções críticas, e que se tenha em mente minha própria conduta discursiva como parte de um contexto social (qualquer contexto social) do qual o discurso vem a ser parte instauradora do “ser”.

Capítulo II

Espectros da Modernidade

C'est toujours prés de toi cette image qui passe

Guillaume Apollinaire, Zone, in Alcools

Tu as fait de douloureux et de joeux voyages
Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge
Tu as souffert de l'amour à vignt et à trente ans
J'ai vécu comme um fou et j'ai perdu mon temps

Guillaume Apollinaire, Zone, in Alcool

1.Visibilidades do moderno

"Capital" do século XIX, a cidade de Paris constituiu-se como um espaço privilegiado para a experimentação do espírito moderno, tal como ele se apresentava nesse momento da história ocidental. Não apenas, aliás, de experimentação, mas, também, de compreensão e crítica. Ao menos dois grandes dispositivos de interpretação das transformações em curso foram articulados nesse momento no espaço parisiense: a literatura e a sociologia – ambas amplificadas por meios de equipamentos, cafés, academias, jornais, salões e casas de edição.

Com efeito, a procura por uma compreensão do conjunto de fenômenos aos quais se chama modernidade tem sido uma constante da teoria social desde seus primórdios. A sociologia e a economia política nascem quase que em seguida ao momento histórico no qual o capitalismo adquire um tom triunfante que lhe marcará uma etapa peculiar, decorrente do crescente prestígio alcançado pela civilização material que ele produz. Esse momento poderia ser situado no século XIX e, de acordo com seus impulsos vitais mais evidentes, poderia ser observado em três cenários temporais sucessivos:

- o momento situado entre 1822 e 1852, compreendido como um período no qual as tensões próprias a esse estágio da vida europeia encontravam-se particularmente instigadas a dizerem-se, explicarem- se, intuírem-se e que, assim, favoreceram o surgimento da fisiologia social e da sociologia propriamente dita e de uma literatura que, na Inglaterra como na França, anunciavam a caracterização geral da modernidade;
- o momento entre 1852 e 1871, coincidente com o Segundo Império francês e que se caracterizou como um período de grande "visibilidade do moderno" – marcado pela expansão colonial e fabril das potencias europeias e pela celebração do progresso técnico-industrial;
- e, enfim, um momento final, que vai da derrota francesa para a Prússia e dos fatos políticos decorrentes - a queda do Império, a Comuna, etc – naquele 1871, até o início da Grande Guerra e que se caracteriza por uma espécie de decadentismo\revitalização fin-de-siècle associado ao surgimento de vanguardas artísticas e científicas no qual variadas formas de saber social – notadamente a nascente ciência social e a literatura, tentarão compreender a contemporaneidade que as cerca.

Caberá compreender essa periodização como um recurso heurístico de nossa procura pela compreensão de um tempo – ou melhor, do espírito de um tempo – e não como uma condição apriorística daquilo que, aqui, chamamos modernidade. Em todo caso, deve-se ter em mente que a modernidade corresponderia, essencialmente, a um estado mental próprio de uma época – a uma temporalidade, pois -, a qual foi caracterizada, pelos mais diversos autores, por meio de um feixe heterogêneo de palavras, dentre as quais progresso, crise, futuro, fábrica, controle, urbano, anomia, revolução, etc.

Além disso, será preciso observar que a modernidade de que falamos corresponde a mais uma etapa de uma temporalidade em curso, de modo que há outras modernidades anteriores, igualmente importantes e que, quando as sociedades europeias passam a perceber ou celebrar o capitalismo como um triunfo de toda a humanidade, já há muito uma sensação e uma vivência do moderno constituíam etapa importante do pensamento social.

Podemos falar, para melhor compreender o processo referido, em "visibilidades do moderno": momentos de erupção de uma interpretação sobre o estado do mundo, com suas sensibilidades e condições políticas.

A visibilidade do moderno que nos foi oferecida, num plano, por Balzac e Dickens e, num segundo plano, por Hugo, Poe, Baudelaire e Flaubert foi antecedida, na verdade, pela experiência da modernidade havida no Grande Século, pródiga em conflitos de identidade que, no seu estado mais comum, ao menos em França, foram conflitos resultantes da passagem do *ancien régime* para a sociedade burguesa.

Para continuar no plano da literatura, sabendo que outras plataformas de visibilidade do surgimento da modernidade poderiam ser evocadas, essa visibilidade estaria, por exemplo, em certa xenofobia idealista presente nas obras de Mme. de Staël (1766-1817) e Benjamin Constant (1767-1830) – ambos, por sinal, oriundos dos meios calvinistas de Genebra e, portanto, particularmente bem situados numa visão de mundo que processava associações entre a sociedade justa e o capital fabril. Ela se apresentaria, também, sob o tema da marginalização social, presente em Étienne de Sénancour (1770-1846), que elabora, com o seu *Oberman* (1804), o protótipo do anti-herói moderno. E se apresentaria, ainda, por meio do tema da autocomposição de um eu fragmentado pela experiência histórica recente - sobretudo a ascensão política da burguesia e a comiseração das antigas aristocracias – tema de fundo da obra de Chateaubriand (1768-1848).

Essa experimentação do moderno constituirá a essência do romantismo francês, bem diferente dos romantismos inglês e alemão, que lhe precedem no tempo e que, a seu contrário, se constroem como uma oposição à pretensão, tão francesa e tão moderna, ao universalismo da razão. O romantismo francês conforma-se paradoxalmente, em parte como elogio da universalidade, em parte como produto da experiência da autonomia humana face ao mundo natural, em parte como influência das auras românticas estrangeiras. Esse romantismo fora produzido, essencialmente, por uma geração aristocrática nascida em meio à Revolução e nutrida por certo sentimento de desamparo face ao fenômeno que, de modo diverso, foi compreendido por esses autores como uma aceleração da história.

Será também a partir dessa vivência do moderno, evidente em Lamartine (1790-1869), Vigny (1797-1863), Musset (1810-1857) e também no primeiro Hugo (1802-1885) que se constituirá a visibilidade moderna aqui tematizada. Na verdade, a modernidade é uma ideia que se estende entre vários séculos, sempre transformando-se, desfazendo-se de alguns referenciais e ganhando outros.

O texto cultural, a temporalidade das experiências sociais, constrói-se, fundamentalmente, por sedimentação. E é assim que as três gerações referidas acima sob o rótulo de modernidade triunfante surgem, na verdade, de importantes experiências anteriores do moderno. Note- se nossa intenção de compreendê-las num contexto cultural centralizado em Paris, a cidade compreendida por Benjamin como "capital do século XIX", sem no entanto deixar de observar compreensões do moderno produzidas fora da sedimentação cultural parisiense mas ali também incidentes e influentes.

O primeiro desses três períodos marca a ascensão definitiva da burguesia ao primeiro plano da esfera decisiva europeia. O reinado de Carlos X, na sua tentativa de restabelecer os fundamentos do antigo regime, foi absolutamente inatual em relação às expectativas de seu tempo e resultou nas barricadas das Três Gloriosas de julho de 1830 e no advento de um paradoxal "rei burguês", que foi Louis-Philippe I. A maioria das passagens parisienses será construída entre 1822 e 1837, numa situação de abundancia da produção têxtil e na qual a burguesia francesa, apoiada pela monarquia de julho, tendeu a se legitimar como controladora do bom gosto europeu. Obras sintetizadoras da modernidade, as passagens podem ser compreendidas como textos sociais significativos de sua época. Na verdade, elas concentravam o essencial desse espírito moderno em sedimentação, na medida em que conformavam uma visibilidade da técnica – pois eram construídas ou decoradas com materiais recentemente disponibilizados para a construção civil, como o ferro, o vidro e a

iluminação zenital – e continham uma aura de urbanismo e cosmopolitismo que consistia-se essencial para os homens desse tempo.

Os primeiros anos da Restauração transcorreram sob um clima mental marcado pelo impasse novo-antigo, essencial para a compreensão do romantismo francês no que ele tem de paradoxalmente moderno. Em 1919, por exemplo, três aspirantes a escritor, Balzac (1799-1850), Hugo (1802-1885) e Mérimée (1803-1870), sem se conhecerem, dedicavam-se, numa curiosa coincidência, a compor dramas sobre o tema de Cromwell – e todos com o mesmo propósito: demonstrar que os temas históricos clássicos podem ser substituídos por temas contemporâneos. A esse propósito deve-se lembrar que o Prefácio ao "Cromwell" de Hugo se tornou o primeiro manifesto do romantismo em França.

Os românticos franceses expressaram-se liricamente, sim, e idolatraram a história e a nação, tal como fizeram os demais românticos europeus, mas neles se tornaram evidenciadas as relações arcaico-atual e falso-verdadeiro: a França da Restauração soava falsa e arcaica. Lamartine, por exemplo,

> Frère! Le temps n'est plus ou j'écoutais mon âme
> Se plaindre et supirer comme une faible femme
> (LAMARTINE, 1839).

mostrou-se decepcionado com a Restauração à ponto de lançar-se numa aventura política que o conduziria à chefia do governo provisório de 1848. Mais paradoxal foi o fato de que, aristocrata, proprietário rural, descendente do *ancien régime*, teria a capacidade de compreender, como ninguém de sua espécie, até então, o proletariado urbano e a tentação reformista crescentes. E que se alinhasse numa esquerda moderada, havendo-se tornado um candidato à presidência da República verdadeiramente revolucionária face ao príncipe Napoleão (1808-1873), candidato das direitas conservadoras. Ora, um romântico que age constitui um gênero de absurdo só possível nessa França moderna. A tentação à ucronia faz imaginar que modernidade surgiria numa França republicana e, dessa maneira, romântica, no caso de o vencedor do pleito tivesse sido o poeta, e não o futuro imperador.

Por meio desse romantismo paradoxal, Paris emanava, como nenhuma outra cidade europeia, a esse tempo, a visibilidade do moderno de que falamos aqui. Aliás, tornava-se possível não apenas sentir o moderno, mas também codificá-lo, interpretá-lo e criticá-lo, seja pelo realismo de uns – Tocqueville (1805-1859), Le Play (1806-1882) – seja pela utopia de outros – Saint-Simon (1760-1825), Comte (1798-1857).

Desenvolveu-se no imaginário ocidental o tema de um estado forte e centralizador, de matiz jacobinista, associado à ideia de nação. Em paralelo, apareceram novas formas de organização operárias e camponesas, por vezes associadas à ideia do socialismo. Enfim, cabe referir o espírito cientificista do século XIX, marcado por um esforço de interpretação da dimensão natural do mundo e que resultou nas reflexões de Lamarck (1744-1829) a respeito da exterioridade das condições de evolução dos seres, C. Bernard (1813-1878) sobre a oposição entre um modelo organicista e um modelo físico-químico e as de Darwin (1809-1882) e Wallace (1823-1913), que engendraram a teoria transformista como um paradigma que acabou por invalidar o fixismo biológico.

Enfim, dentro desse mesmo esforço pela compreensão física do mundo, surgiu a sociologia como um modelo científico de interpretação do processo social. "Os Opúsculos de filosofia social" de Comte despontaram entre 1820 e 1826 como fundamento de um projeto de constituição de uma política positiva para o social. Seguiu-se, a partir de 1826, o "Curso de filosofia positiva", publicado entre 1830 e 1842. Na verdade, despontou na Europa uma cena complexa de interpretação dos fenômenos sociais decorrentes da urbanização e da industrialização. A sociologia assim desenvolveu-se, como um ensaio de explicação para esse processo de amplo de transformação.

O modelo positivista cederá lugar a novas explicações, bem mais sensíveis. Em 1844, em Paris, encontravam-se pela primeira vez Friedrich Engels (1820-1895) e Karl Marx (1818-1883), para trocarem impressões sobre suas pesquisas - as quais terão resultado, já no ano seguinte, com a publicação de suas obras "A sagrada família" e "A situação da classe operária na Inglaterra". A esse tempo, uma história social de Paris não poderia ser escrita sem referir-se as transformações nos padrões de consumo. Assim é que, poderíamos dizer, as passagens cobertas, templos do bom gosto e da economia fabril, representam a modernidade europeia da mesma maneira que a sociologia nascente e, particularmente, que o comunismo.

A crítica da modernidade empreendida pelo marxismo, prenhe de um fascínio que, com demonstrou Marshal Berman (1992), constitui a contradição conformadora de uma das características mais marcantes do ser moderno, encontra-se presente, igualmente, na literatura: o significado do *tudo o que e sólido se desfaz no ar*, termo profético com o qual Marx e Engels celebram o novo mundo que os cerca, no "Manisfesto comunista", de 1848, reverbera também no Balzac de "Les Illusions perdues", obra cuja primeira parte data de 1837, a segunda de 39 e a terceira de 45. Nesse grande romance de iniciação a cidade de

Paris é apresentada com o ardor esperançoso de um jovem de província que, ali, tudo espera encontrar reconhecimento literário, amor, dinheiro, realização social e mundana – mas que a tudo perde. Paris, espaço por excelência de todas as promessas da modernidade, não é, no entanto, acessível a todos. Desfaz-se no ar ela também, como por encantamento.

A obra de Balzac constitui um painel das transformações de seu tempo – painel, inclusive, porque assim se pretende. "La Comédie humaine" compõe-se, como se sabe, de 91 romances produzidos entre 1829 e 1848. Ali, se as "Cenas da vida parisiense" averam uma urbanidade premente, também as "Cenas da vida na província" demonstram as transformações atravessadas pela Europa no curso da ascensão burguesa – por exemplo, o tema da corrupção da alma pelo dinheiro em "Eugénie Grandet", de 1833, ou pela própria imersão do espírito numa sociedade competitiva, mesquinha e perversa, a qual vitima Lucien Chardon em "Les Illusions perdues". Esse painel descritivo de uma época tem a pretensão de compor uma tipologia social bem coerente com a tendência da literatura do século XIX em narrar a história, mas que se constitui inovadora em seu método de prospecção, um método que, na verdade, é sociológico.

A ideia de uma sociedade que perde seus referenciais tradicionais sintetiza um mundo no qual as antigas formas de contato humano se esvaem. Marx identificou um fenômeno social característico da modernidade - a *alienação*, a qual pode ser compreendida como uma forma de distanciamento, havido no homem moderno, em relação às suas condições naturais e históricas de produção. A alienação surge na ruptura imposta pela modernidade e leva a uma série de experiências de despersonalização, seja diante do poder público, da condição social, do conjunto social, das origens de classe, etc. Ela é exemplificada por Marx por meio da situação na qual um trabalhador perde todo referencial em relação ao objeto que produziu:

> Não é apenas o trabalho que foi dividido, subdividido e partilhado entre os diversos indivíduos; é o próprio indivíduo que foi dividido e metamorfoseado (MARX, 1978, p. 57).

Ou seja, são alienados, os trabalhadores, por terem perdido de vistas a natureza do seu próprio trabalho. Na citação acima, observa-se como essa situação, gerada, como explica Marx, pela expansão da sociedade moderna (capitalista), tem o poder de fragmentar o indivíduo, "metamorfoseando-o". O homem moderno é, por assim dizer, um homem que perdeu a consciência de sua condição humana.

Conceito paralelo ao de alienação, ainda em Marx, é o de fetichismo, pelo qual entende-se certa forma sobrenatural de poder atribuído à mercadoria, com a conseqüente fabricação de uma espécie de hiperrealidade que envolveria todos os atos da vida social. Pelo fetichismo da mercadoria o produto do trabalho deixaria de ser visto como tal e passaria a ser visto como, justamente, mercadoria:

> A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia (MARX, 1978, p. 57).

Ou seja, como um espectro exterior ao humano ele-mesmo mas que toma a sua aparência, segundo a codificação em vigor num novo espírito de tempo.

Essas noções desenvolvidas pelo campo da sociologia procuravam demonstrar a situação fundamentalmente complexa em que se encontravam as sociedades modernas. A fabricação epistemológica do conhecimento sociológico, em meados do século XIX, atesta o desejo de interpretar criticamente o conjunto das transformações sociais em curso, um processo cada vez mais visível, mais presente, mais repleto de conseqüências históricas.

O segundo período heurístico que acima indicamos (1852-1871) coincide com o Segundo Império francês, uma época na qual a sociedade europeia experimentou e interpretou, com extrema clareza, a modernidade triunfante. A reforma urbana empreendida pelo Barão Hausmann, com tudo o que ela evocava e exigia, tornou Paris a capital do século referida por Benjamin. A noção de que se vive um momento particular é clara ao ponto de se começar a falar a em época para descrevê-la – e criticá-la:

> EPOQUE – La nôtre.
> Tonner contre elle. – Se plaindre
> De ce qu'elle n'est pas poétique.
> L'appeler 'époque de transition
> - de décadence!
>
> (FLAUBERT, 1997).

é, dentre muitos, a queixa de Flaubert.

Essa epocalidade, aliás, constrói-se com certa facilidade, na medida em que ela é encarnada, para o bem e para o mal, pelo governo de Napoleão III. Fixa-se-lhe o tempo: seu começo coincide com o 18 do Brumário – como lhe diz Marx (1984) - de Bonaparte, aquele 2 de dezembro de 1851 que o fará imperador no mesmo dia de 1852. Seu maior inimigo, o poeta Hugo, não se cansará jamais de fixar a data do começo dessa época. Fá-lo na "Histoire d'un crime", nesse mesmo 1852 e, sobretudo, em "Les Châtiments", do ano seguinte, no

qual a imagem de um Napoleão III meditando friamente sobre o crime que está prestes a perpretar restará como um dos marcos da epocalidade referida:

> Trois amis l'entouraient. C'était à l'Elysée.
> On voyait du dehors luire cette croisée.
> Regardant venir l'heure et l'aiguille marcher,
> Il était là, pensif; et rêvant d'attacher
> Le nom de Bonaparte aux exploits de Cartouche
>
> (HUGO, 1967, p. 195).

Essa etapa da visibilidade do moderno marca-se pela evidência da dualidade entre épocas. Uma pré-modernidade teórica, associada ao mundo pré-revolucionário e uma contemporaneidade moderna. Em Durkheim, a modernidade surge como uma condição de oposição a uma pré-modernidade, uma e outra diferenciando-se pela forma como se engendra a solidariedade entre os indivíduos: mecânica, nesta, o que implica dizer que os indivíduos se assemelham e que os diversos laços entre eles provêem dessa condição de semelhança; e orgânica, naquela, o que supõe que os indivíduos diferenciam-se uns dos outros (DURKHEIM, 1972). Essa dicotomia refletir-se-ia, então, em diversas instâncias da organização da vida social. Na estrutura jurídica, por exemplo, pelo fato de que, nas sociedades modernas constrói-se uma normatividade restitutiva, ao passo que na pré-modernidade os grupos tendem a reger-se por meio de uma normatividade repressiva.

Não obstante as formas de organização e solidariedade modernas, não raro o tecido orgânico não funcionaria, nos informa Durkheim, da maneira devida. De fato, com a crescente complexidade da divisão social do trabalho, torna-se possível uma interrupção do fluxo normal da solidariedade: as relações orgânicas do todo social deixam de se integrar da forma esperada e gera-se o fenômeno da *anomia*. Na verdade, a anomia é a essência da caracterização durkheimiana do moderno[28]. Num mundo privado de proximidade e, portanto, sem coesão, o indivíduo perde seu enraizamento moral.

Tal como a alienação e o fetichismo da mercadoria, a anomia reflete uma situação de perda de referenciais. Por anomia entende-se, como se sabe, um estado de ausência de normas – ou de conflito geral entre normas – o que conduziria a um desregramento na relação entre o indivíduo e a sociedade. A condição moderna levaria à possibilidade, eventual, do aparecimento de patologias sociais, de situações de colapso, de excesso e desregramento.

---

[28] A noção de anomia foi elaborada, na verdade pelo filósofo Jean-Marie Guyau, que a utilisou pela primeira vez na obra *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, de 1887, para designer a individuação das regras morais em oposição às regras morais universais.

E esse enraizamento moral cobrava-o Hugo antes de todos. Não que fosse um moralista, mas é que sua obra passou a emanar, a partir da década de 1840, uma sorte de meditação importante sobre o problema da existência do mal – aparentemente, uma reflexão motivada pela série de catástrofes privadas que se sucedem a partir da morte, em circunstâncias trágicas, de sua filha Léopoldine. É possível perceber como um discurso sobre o mal – e, conseqüentemente, sobre o compromisso moral do homem no mundo que o cerca – passa de um tom pessoal para um tom social, global, entre "Les Contemplations" (1856) e "Les Châtiments" (1853). Não obstante a ordem em que foram publicadas, essas obras foram escritas no sentido inverso. Elas contêm uma importante visibilidade do moderno: a condição frágil do homem e da sociedade constitui-lhe o tema de fundo. Ao constatar a desordem do mundo, Hugo se propunha o projeto de encontrar uma ordem profunda no funcionamento do mundo. Cobrou aos homens, assim, um enraizamento moral, uma consciência do tempo, uma ideia sobre o futuro, sobre a identidade, sobre o compromisso com o projeto revolucionário que é o de manter a liberdade. Não obstante, se o tema do enraizamento moral num mundo que se transforma perigosamente se torna explícito nessas duas obras, ele sempre esteve presente no trabalho de Hugo, por exemplo, em "Les Feuilles d'automne", de 1831: *Ce siècle avait deux ans! Rome remplaçait Sparte* (HUGO, 2004, p. 624), diz ele nessa sua biografia poética que, antes de ser a de um homem, é a de um poeta – um homem socialmente compromissado. E é da modernidade que fala, do mundo que o cerca:

> Je suis fils de ce siècle! Une erreur, chaque année,
> S'en va de mon esprit, d'elle-même étonnée,
> Et, détrompé de tout, mon culte n'est resté
> Qu'à vous, sainte patrie et sainte liberté!
> Je hais l'oppression d'une haine profonde
>
> (HUGO, 2004, p. 50)

Já em Flaubert a modernidade expressa-se como solidão. Uma solidão que é sua como é do mundo que o cerca: *Je vis seul, très seul, de plus em plus seul. Mes parents sont morts. Mes amis me quittent ou changent, escreve ele a Máxime Du Champ em 1846* (FLAUBERT, 1848, p. 29). Não será senão de solidão a experiência romântica de Emma Bovary e a experiência de Frédéric em "L'Education sentimentale" (1985). Aliás, neste último romance, não será senão uma experiência de solidão, igualmente, a descrição da Revolução de 1848. A experiência de encontrar-se com as massas em movimento, em guerra:

> Il se precipita dans l'escalier, em secouant à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des baionnettes et des épaules, si impétueusement que les gens disparaissaient dans cette masse grouillante

> qui montait toujours, comme um fleuve refoulé par une marée d'équinoxe sous une impulsion irrésistible (PROUDHON, 1997, p. 35).

como contou Flaubert, seguindo a tendência de tornar visíveis os conflitos do mundo que o cercava e de, assim, historiar o presente.

Também Michelet (1798-1874) e Proudhon (1809-1865) historiaram o presente. Nas "Confessions d'un révolutionnaire", de 1849, os acontecimentos de apenas um ano antes já são perfeitamente historiados. A paixão de Proudhon pelo real, pelo imediato, torna-se uma história didática da aura moderna:

> Ce que vous prenez pour la voix du peuple n'est que le mugissement de la multitude, ignorante comme vous des pensées du peuple. Refoulez ces clameurs qui vous envahissent (PROUDHON, 1997, p. 35).

Massas, desejo, revolução. A modernidade parece se configurar como um estado de espírito decorrente da experiência revolucionária de fazer junto a Revolução, de estar junto anonimamente. Nessa compreensão, as massas constituem um dos pontos vetorias do triunfalismo moderno. A "Histoire de la révolution française", de Michelet (1952), publicada em 1853, interpreta a sua contemporaneidade como o espírito vivo do estado revolucionário. Essa febrilidade constituiria, pode-se imaginar, uma das experiências sociais francesas mais importantes do século XIX.

Também a literatura, aliás privilegiadamente, iniciou a descrição de uma fenomenologia do contemporâneo que a cercava. O texto "The Man of the crowd", de Edgar Alan Poe (1809-1849), narra a variedade humana numa artéria central de Londres, observada por um expectador sentado num café:

> I saw Jew peddlers, with hawk eyes flashing (…); sturdy professional street beggars scowling upon mendicants of a better stamp (...); feeble and ghastly invalids (…); modest young girls returning from long and late labor to a cheerless home (…); women of the town of all kinds and of all ages (…); - the loathsome and utterly lost leper in ragas – the wrinkled, bejeweled, and paint-begrimed beldame, making a last effort at youth – the mere child of immature form, yet, from long association, an adept in the dreadful coquetries of her trade (…); drunkards innumerable and indescribable (...); pie-man, porters, coal-heavers, sweeps; organ-grinders, monkey-exhibitors, and ballad- mongers, those who vended with those who sang; ragged artisans and exhausted laborers of every description, and all full of a noisy and inordinate vivacity which jarred discordantly upon the ear, and gave an aching sensation to the eye (POE, 1993, p. 25-27).

Porém, esse expectador acaba por se fascinar por um tipo qualquer dessa multidão e passa a seguí-lo pela cidade, percorrendo um mundo feérico, no qual se observa o amorfo de uma cidade grande habitada por uma massa anônima. O personagem caminha sem destino

aparente, movido, talvez, pelo prazer de estar naquele mundo, simplesmente, sem ligar-se a ele de forma objetiva:

> He entered shop after shop, priced nothing, spoke no word, and looked at all objects with a wild and vacant stare (POE, 1993, p. 41).

Mas o caminho de volta é feito com os primeiros raios do dia seguinte e novamente o personagem está de retorno à artéria movimentada de onde partira. O pesquisador o abandona, fatigado pela caminhada, crendo que o personagem, tal como a multidão – e num sentido mais amplo, tal como a própria modernidade, enquanto espaço físico-temporal no qual se situa aquela história – *não se deixa ler*[29].

A obra de Poe tornou-se referencial para a percepção dessa modernidade. Conferindo visibilidade ao conjunto de temas que ali se expunham, ela foi, logo, utilizada por Charles Baudelaire na construção da sua própria compreensão do moderno. Observando-se, a princípio, o fato de Baudelaire ter sido o tradutor de "O Homem da multidão" para o francês, publicado na coletânea "Nouvelles histoires extraordinaires", por ele organizada, em 1857, a obra de Baudelaire, tal como a de Poe, pretendeu interpretar o turbilhão da cidade e seus modos de vida.

Os poemas de "Les Fleurs du mal" foram escritos entre 1842 e 48 e publicados em 1857[30]. Em seu conjunto, a obra retrata uma espécie de itinerário espiritual pela modernidade. Esse itinerário tem duas variantes que demarcam uma escala emotiva peculiar: de um lado dessa escala encontra-se o "ideal", estado contemplativo do sublime; de outro, encontra-se o "spleen", a melancolia. Observando a rua, o mundo que cerca o artista, Baudelaire tece um quadro (um "*tableau*", ou uma série deles, os "*tableaux parisiens*") dramático e ao mesmo tempo lírico da condição humana.

Os *tableaux parisiens* são retratos dessa modernidade ainda não nomeada e não teorizada, mas pregnante. Em Baudelaire constrói-se uma importante e peculiar consciência do tempo, o qual é vivenciado, ao longo de toda a obra, sob um duplo signo – extensão e fardo:

> Horloge! Dieu sinistre, effrayant, impassible,
> Dont le doigt nous menace et nous dit: Souviens- toi!"
> Les vibrantes Douleurs dans ton Coeur plein d'effroi

---

[29] Em alemão, no original: *"Er lasst sich nicht lesen"* (POE, E. A., ib., p. 9.

[30] Cabendo observar que ainda foram retrabalhados, entre 1857 e 1861, para a segunda edição da obra, que data deste último ano.

> Se planteront bientôt comme dans une cible
> (BAUDELAIRE, 1942, p. 175).

que, em última instância, correspondem à dimensão histórica própria aos tempos modernos, a história de uma sociedade que, ao perder seus referenciais tradicionais de tempo e espaço, artificializa-se.

No poema L'Irréparable, por exemplo,

> Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords,
> Qui vit, s'agite et se tortille,
> Et se nourrit de nous comme le ver des morts,
> Comme du chêne la chenille?
> Pouvons-nous étouffer l'implacable Remords?
> (BAUDELAIRE, 1942, p. 131).

elabora-se uma espécie de culpabilidade quanto ao passado, uma culpa por ter-se mudado. O homem moderno, tema final de Baudelaire, possui essa consciência histórica culpada: tal como a interpretação dada ao anjo de Paul Klee por Walter Benjamin (1985, p. 222- 235), ele é levado pelo vento na direção do futuro, impossibilitado de voltar, mas mantém o olhar fixo no passado, convertendo o passado em ruínas:

> J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans (BAUDELAIRE, 1985, p. 149).

O terceiro momento heurístico sugerido corresponde a uma visibilidade dos fenômenos da modernidade já bem sistematizada. A esse tempo, a sociologia constituia-se como uma disciplina instrumental para a compreensão dos fenômenos referidos de forma intuitiva pela literatura.

Na sociologia de Simmel (1858-1918) o comportamento social é pensado como a resultante correlação de forças entre as pressões sociais normativas e o instinto humano. A vida moderna funda-se no fato de que o homem procura preservar sua individualidade, sua autonomia, *em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida* (SIMMEL, 1979, p. 11).

A tendência dominante da cultura moderna seria o controle administrativo da vida, um controle sustentado por um ideal de calculabilidade e de mediação que surge da dinâmica de uma economia crescentemente monetarizada. O pulsional, o emocional e o lúdico passam a ser mediados matematicamente. Por resultado, o homem moderno tornar-se-ia um indivíduo insensível, incapaz de reagir às sensações do convívio social, anônimo em meio a uma multidão, calculista e marcado pela impessoalidade: *A mente moderna se tornou mais*

e mais calculista (SIMMEL, 1979, p. 58), diz ele, procurando mostrar como, prisioneiros de si mesmos, os indivíduos da modernidade se caracterizariam por uma atitude *blasé*, ou seja, descompromissada e cínica, própria a um ser marcado pelo egoísmo.

Weber (1864-1920), por sua vez, ofertou-nos o que, talvez, seja a mais clara compreensão sociológica da modernidade. Segundo esse autor, o traço característico do mundo moderno é a racionalização, ou seja, a propagação de um tipo de ação, ao qual ele chama "ação racional relativa a um fim", que tende a ser empreendida comumente na esfera econômica e pelo estado. Essa situação leva ao problema da sua compatibilização com outros tipos de ação, notadamente a "ação racional relativa a um valor". A fundo, Weber elabora uma tipologia dos fatores determinantes de toda ação social. Diz, porém, que se a racionalidade instrumental tem um lugar importante na modernidade, o comportamento dos indivíduos também recebe influência de costumes incorporados (a tradição), dos sentimentos (a afetividade) e, sobretudo, dos valores, acima referidos.

Os processos de racionalidade e burocratização que caracterizam a modernidade vinculam-se de modo inexorável com o desenvolvimento do capitalismo, visto por Weber como uma forma de dominação histórica que adquire contornos novos a partir da superação de uma situação de servilidade, comum na Europa medieval. Essa superação foi conseguida com a separação entre o grupo familiar e a empresa, em paralelo com o desenvolvimento do comércio e de um ambiente especulativo, o que levou ao surgimento da burguesia. Em paralelo, continua Weber, surgiu a burocracia, como uma organização de cooperação, marcada pela impessoalidade, entre indivíduos com funções especializadas.

A conseqüência de todo esse processo foi o surgimento de uma situação de "desencantamento" (*entzauberung*) do mundo, a qual, segundo Weber, marca as sociedades modernas. Esse desencantamento se demonstra por meio das angústias que o homem vivenciava em seu cotidiano instrumentalmente racionalizado. As diversas esferas da vida social decompõem-se em células: o religioso, o econômico, o artístico, o jurídico, o laboral segmentarizam-se e, em decorrência, processa-se no homem clivagens antes impensáveis: ele reinventa-se como sujeito, funde-se à máquina, atomiza suas perspectivas culturais. Em Weber, a modernidade é um *mundo desencantado* – no qual se criam homens tomados pela calculabilidade e pelas ações instrumentalizadas.

Em paralelo, a literatura passa a enunciar as experiências do moderno de uma maneira bem mais clara, evocando o maquinismo, o urbanismo e o individualismo – grandes lógicas da modernidade – como elementos constitutivos da trama e, em alguns casos, como

personagens. O naturalismo de Zola (1840-1902) constitui uma das grandes visibilidades do industrialismo europeu. A relação homem-máquina desponta como uma das chaves da modernidade. O acidente com a locomotiva Lison, constitui ainda um dos pontos altos de "La Bête humaine", de 1890:

> Mais au milieu de cet affreux sifflement de détresse qui déchirait l'air, la Lison n'obéissait pas, allait quand même à peine ralentie. Elle n'étais plus la docile d'autrefois, depuis qu'elle avait perdu dans la neige sa bonne vaporisation, son demarrage si aisé, devenue quinteuse et revêche maintenant, en femme vieillie, don't un coup froid a détruit la poitrine. Elle soufflait, se cabrait sous lê frein, allait, allait toujours, dans l'entêtement alourdi de sa masse. Pecqueux, fou de peur, sauta (ZOLA, 1944, p. 579).

Ali, a máquina ganha status de personagem, confunde-se com o humano e supera-o. Pecqueux, um dos maquinistas, em pânico, atira-se do trem. Jacques Lantier, o outro - *raidi à son poste, la main droite crispée sur le changement de marche* – segue para a morte.

Em Maupassant a iluminação articificial tem o poder de conferir, à cidade, mais alegria que o sol:

> Tout était clair dans l'air léger, depuis les planètes jusqu'aux becs de gaz. Tant de feux brillaient là- haut et dans la ville que les ténèbres en semblaient lumineuses. Les nuits luisantes sont plus joeyeuses que les grands jours de soleil (MAUPASSANT, 1998, p. 221).

Com efeito, o naturalismo ressalta a dimensão cientificista, tão própria ao espírito moderno, mas há muitas diferentes maneiras de dar visibilidade aos fenômenos em curso. Os três momentos heurísticos aqui referidos interpenetram-se, como já sugerimos. "Les Fleurs du mal" foi escrito antes do Segundo Império, mas somente foi publicado em 1857. A ordem metafísica por ele estabelecida prosseguirá, na geração seguinte, em Mallarmé (1842-1898), Verlaine (1844-1896), Lautréamont (1846- 1870) e Rimbaud (1854-1891). Algo disto chegará à primeira década do século XX, não sem a novidade de um tom irônico e certa arrogância, espraiando-se por uma geração de poetas "modernistas", que encarnam o espírito de vanguarda, a um só tempo crítica e apologética do moderno, dentre os quais Apollinaire,

> A la fin tu es las de ce monde ancien
> (...) Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine
> Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
> La religion seule est restée toute neuve la religion
> Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation
>
> (APOLLINAIRE, 1920, p. 7).

cujo espírito rebelde, a ironia e, sobretudo, a alegria de viver são exemplos privilegiados do último estágio de visibilidade da modernidade triunfante do século XIX. Essa última

visibilidade encontra paralelos importantes na pintura, onde a herança impressionista se pretenderá vanguardista, engendrando as variadas experimentações que, a partir do cubismo, farão o século XX.

O século XIX terminará no 1914. A guerra constituirá uma imagem excessivamente negativa do triunfo da modernidade e a converterá, projetos e fantasmagorias, paisagens e alegorias, em ruínas.

2. A cidade demoníaca

Michel Zéraffa (1977) propõe que a concepção da urbanidade, dentro de um cenário moderno, está inteiramente desenvolvida na figura emblemática de uma cidade-símbolo, uma cidade padrão repleta de todas as referências da modernidade. Tal lugar, a *cidade demoníaca*, seria a pátria das alteridades do homem moderno, seu cenário ideal e perfeito. É a cidade prognosticada por Baudelaire na sua *flânerie*. É também o Projeto Nevski e o plano arquitetônico de São Petesburgo, como sugere Berman (1992), e é a mesma cidade de subterrâneos de Dostoiévski, a Praga labiríntica de Kafka, a Paris das "passagens" de Benjamin, a Metrópolis de Fritz Lang e a Metrópolis de Superman, a Viena de homens sem objetivos e americanizada de Musil, a Lisboa melancólica e tacanha de Pessoa, e ainda a Buenos Aires de Borges, a Nova York de Fitzgerald, a Berlim de Döblin, a Londres de Henry James[31].

Todas essas cidades são descritas através de alguns signos comuns, a partir de um imaginário cohabitado por seus autores, anunciadores e construtores do próprio projeto da modernidade. Nos séculos XIX e XX, esse fundo intertextual de simbolização, essa cidade síntese de todas as outras, se converteu num espectro, num daímon, numa alteridade de ser para a qual convergem diversas enunciações. Assim, a modernidade poderia ser vista, dentre outra de suas múltiplas possibilidades de interpretação, como um momento em que o plano

[31] Sem pretender uma lista extensa, imagine-se, desses autores – de Baudelaire (1942); Kafka (1993); Musil (1989); Pessoa (1998); Borges (s/d); Fitgerald (1966) e James (1994).

urbano extravasa sua dimensão de *lugar*, ganhando em ilusão, alegoria, temporalidade, imaginário.

Como diz Zéraffa,

> La ville n'est plus un lieu. La notion de ville s'avère plus nette dans des traces, dans la degradation du passé que dans les masses cubiques imposées à nos yeux (ZÉRAFFA, 1977, p. 29).

Não sendo um lugar, é a cidade moderna uma transcendência, uma rêverie criada pelo próprio processo da modernidade na expansão do capitalismo e do socialismo. Um devaneio, ou uma alegoria. Benjamin sugere que um dos fenômenos sociais produzidos pelo capitalismo foi a panóplia de um sono *povoado por sonhos* (1989, p. 494), o qual pode ser compreendido como um tecido cultural amplo de produções oníricas que povoariam o imaginário do homem moderno – uma linguagem por todos conhecida, que é a linguagem alegoria da produção material do capitalismo. A cidade moderna corresponde a esse magma alegórico de referências: rótulos, designs, espectros, desejos, formas, fórmulas – alegorias, enfim, que, como uma linguaguem universal, a linguagem do capitalismo, pairam sobre a cidade.

Com efeito, uma das discussões de um simpósio realizado em 1990 formula essa questão benjaminiana da seguinte maneira: *é a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?*[32], para a qual a resposta de Sérgio Paulo Rouanet foi sintetizada da seguinte maneira:

> Os homens não habitam a cidade, porque enquanto cidade de sonho ela está sujeita aos dinamismos do inconsciente e reside no inconsciente. É nos homens que a cidade mora, porque é parte da sua vida de sonho. (...). Todo homem em sua existência diurna habita a realidade e em sua existência noturna vive uma realidade que o habita (ROUANET, 1993, p. 59).

Rouanet explica a teoria benjaminiana do sonho social coletivo, da forma como o filósofo a desenvolveu no seu exposé de 1935 ao *Trabalho das Passagens* (BENJAMIN, 1989), como imagens do desejo: o sonho resulta de uma experiência de superação da realidade por meio de duas estratégias, a transcendência e a dissimulação. Fabricado com os restos diurnos da experiência vivida, o sonho constitui uma trama de temporalidade, composta de utopia e de mito. De base freudiana, essa teoria benjaminiana tem por objetivo explicar a relação entre o espaço físico de uma cidade e o mundo interior de seus habitantes.

---

[32] O simpósio foi organizado pelo Instituto Goethe de São Paulo em conjunto com o Setor de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-SP e com o departamento de Letras Modernas da FFLHC-uSP, e realizado entre 25 e 28 de setembro de 1990.

A um só tempo utopia e mito, a cidade demoníaca constitui uma trama intertextual compreensível a todo homem moderno. Produto onírico de um capitalismo expansionista, um processo baseado na agilidade e na velocidade de conhecimento e processamento das alteridades, a cidade é um dos totens do imaginário moderno: confluência do gênio com o tédio, da máquina com o homem, do lugar com o espaço, do passado com o futuro, da memória com o esquecimento. Confluência das paredes a serem construídas com a ruína das construções demolidas.

A cidade demoníaca é um universo cosmopolita e multifacetado. O habitat do fantasma do homem. Pois, sendo a modernidade um espaço de ruptura e pasmo,

> Já não se sabe ao certo de que lado do espelho se está. Homens e mulheres nas ruas da metrópole traçam roteiros labirínticos; a cidade exibi-se como esfinge, ela própria um enigma a ser decifrado sob pena de serem arruinadas todas as convicções (HARDMAN, 1992, p. 26).

Com o processo da modernidade, valores materiais e espirituais se modificam. Sobrevivem os homens, sempre diante do espelho e dentro do labirinto... A modernidade seria um,

> Clima mental em que a instabilidade passa a ser marca permanente e identificadora da vida dos homens, (...) espécie de nomadismo civilizado correndo atrás de coisas fugazes.

um lugar onde

> O espaço próximo converteu-se no lugar de maior isolamento e o tempo pulverizou-se em instantes inacessíveis (HARDMAN, 1992, p. 27).

E nessa perspectiva, a nova paisagem urbana é um espaço volátil e vaporoso, que assume, ele próprio, a forma de uma *aparição* (HARDMAN, 1992). A cidade demoníaca brinca com a dialética do aparecer e desaparecer. A modernidade triunfante do século XIX desejava-se mostrar, talvez como um simulacro da *exibitio*, talvez como um espetáculo da *exibitio* no espírito do desejo de visibilidade, próprio ao espírito burguês que caracterizou as passagens parisienses, as exposições universais e a construção das identidades nacionais. A visão moderna mostra uma cidade transfigurada, repleta de cenários superpostos e de personalidades, sonhos, traumas superpostos. O moderno fabril gerou engrenagens fabris nos papéis humanos, transformando-a num modelo simbólico: a *civita dei* medieval devém, na modernidade, uma contemporaneização da fantasia agostiniana e, ao mesmo tempo, a permanência de um diálogo ancestral aos homens sobre a sua relação com a organização econômica do habitat. Totem da modernidade, a cidade demoníaca agrupa os demais significados desse grande sonho coletivo, exercendo sobre o conjunto do processo uma

influência expansiva, retroalimentadora, mais ou menos como uma fantasia recorrencial, sucessória, que se completa por meio do encadeamento de significados. Assim, por exemplo, um determinado sonho da modernidade o sonho do espelho – incide sempre sobre a cidade demoníaca, de onde parte, por associação, para outro sonho – por exemplo, o sonho das galerias -, e daí para outro, por exemplo, os sonhos das luzes, do *boulevard*, do jogo, etc.

A cidade demoníaca é, enfim, um conector das experiências modernas. Um mito essencial ao qual aportam os diversos mitos enunciados pela modernidade: a experiência da perda, a experiência do halo, a experiência da náusea, a experiência gregária, a experiência da sedução, a experiência de colecionar, a experiência de jogar. A cidade é, no imaginário da modernidade, o espaço de possibilidade e reverberação de todas essas experiências. Se o cerne do modelo foi a industrialização londrina, o seu núcleo foi a Paris do Segundo Império, a capital do século XIX, como pretendeu Benjamin.

Esse mito e sua transcendência, no entanto, não foram (ou são) privativos do mundo modernamente industrializado. Ele alcança, também, as regiões periféricas do ocidente. É o caso de São Petesburgo, cuja modernidade periférica concatenava um projeto utópico de civilização e identidade, a seu tempo, na Rússia. É o caso das reformas urbanas de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, de muitas pequenas cidades coloniais em África e Ásia ou mesmo de logradouros dessas cidades. Mais numerosas, provavelmente, foram as modernidades periféricas.

Sob essa perspectiva, a cidade constitui um ponto vetorial para a compreensão da modernidade, no que ela tem de mito e de utopia.

Para Benjamin, a modernidade (o capitalismo) adormeceu a sociedade e fê-la sonhar: *O capitalismo foi um fenômeno da natureza que submeteu a Europa a um* ***Traumschaft****, a um sono povoado de sonhos* (BENJAMIN, 1989, p. 494). Esse sono povoado de sonhos teria por primeira conseqüência material a composição de imagens-desejo (*Wunschbilder*) que constituiriam um fundo imaginal para a sociedade moderna. Rouanet observa o fundo freudiano da teoria benjaminiana, sugerindo que tal sonho coletivo teria por objetivo lidar com o inacabamento (*Unfertgkeit*) e com as imperfeições (*Mängel*) da ordem social de forma a transcender (*aufheben*), ou a dissimular (*verklären*) uma realidade insatisfatória (ROUANET, 1993). Duas, portanto, seriam as estratégias do sonho coletivo: a

transcendência (*Aufhebung*) e a dissimulação (*Verklärung*)[33]. A primeira corresponderia à formação das utopias e a segunda à formação dos mitos, os dois elementos indissociáveis na formação dos sonhos coletivos.

Essa dicotomia encontra em Benjamin um espaço central, levando Rouanet a observar que, freudianamente, Benjamin sugere que *o mito inibe o que a utopia tenta libertar* (DURANT, 1997, p.52). É perceptível a influência de Freud sobre Benjamin, mas penso que, em essência, Benjamin supera o reducionismo da hermenêutica freudiana, inserindo-se naquele grupo de hermeneutas que Gilbert Durand (1997) classificou como instaurativistas. Assim, o que em Freud é competição e restrição, em Benjamin passaria a ser confrontação e acréscimo: a dialética entre mito e utopia equivaleria ao confronto permanente entre uma consciência desperta e uma consciência onírica, ou entre 'experiência' (*Erfahrung*) e 'vivência' (*Erlebnisse*). A filosofia da modernidade desenhada por Benjamin está baseada na competição e complementaridade entre esses dois processos, nisso consistindo sua maior originalidade. Trata-se de um elemento teórico-metodológico já bastante estudado (BENJAMIN, 1984)[34]. Sua fundamentação está na "Origem do drama barroco alemão" (GENETTE, 1979), em cujo segundo capítulo a discussão entre o simbólico e o alegóassombrado por seu fantasma. Como sugere Christine Buci-Glucksmann:

> La modernité n'est pas seulement un projet de societé dynamique orienté vers le futur, reposant sur la rationalisation et l'industrialisation: elle est aussi un ensemble de rêves collectifs, un rêve historique –Zeitraum - comme l'écrit Benjamin, qui se matérialise dans des objects, des édifices, des constructions (BUCI-GLUKSMANN, 1992, p. 227-228).

O pacto discursivo que menciono participaria assim desse *Zeitraum*, sonho de tempo ou sonho histórico que constituiria a modernidade. Uma escritura que atravessa uma escritura anterior, como num palimpsesto[35], uma metempsicose ou uma estrutura fantasmática.

A cidade dando-se a ler através dos próprios enunciados sobre seus desejos de alteridade constitui, por vezes, o próprio paradigma da condição moderna:

---

[33] Benjamin parte, como se vê, da teoria freudiana sobre a formação dos sonhos, onde são duas as hipóteses de movimento de cada sonho: romper de vez com a realidade penosa ou deformá-la, para torná-la suportável.

[34] Ver, por exemplo, Rochlitz (1980), Gagnebin (1984) e Buci-Gluksmann (1992).

[35] Palimpsesto é um *"manuscrito em pergaminho raspado pelos copistas medievais e polido com marfim para permitir nova escrita, sob a qual, modernamente, se tem conseguido avivar os caracteres primitivos."* Verbete "Palimpsesto", Enciclopédia Brasileira, vol. 14, p. 551.

> Le moderne rêve ainsi la forme d'une sorte de phénomenologie baroque interne aux fantasmagories du marché, à leur forme exposition: celle des musées, des salons, des expositions universelles, des passages. À travers tous ces édifices, la construction joue de rôle de l'inconscient (BUCI-GLUKSMANN, 1992, p. 228).

A cidade moderna, palimpséstica, daimoníaca, possui outra cidade dentro de si. Poder-se-ia dizer, com Calvino (1992), que toda cidade, moderna ou não, reflete alguma outra que lhe seja anterior, numa ancestralidade atemporal que conforma a dialogia essencial da condição urbana. No entanto, as cidades modernas aparentam possuir uma mesma profundidade arqueológica, nisso consistindo a hipnose de seu *Zeitraum*.

A cidade-daimon converteu-se numa cidade hipnótica, cuja história está em ruínas, ou melhor, cuja "experiência" de seus habitantes Observadores está em ruínas. É uma cidade hipnótica porque suas ruínas são fascinantes, e constituem o terreno sobre o qual transitamos, vivencialmente, no espaço melancólico do Observador moderno. A cidade-daimon da modernidade é um espaço no qual os Observadores abandonaram a pretensão da imortalidade, uma experiência, pela possibilidade da transmigração, da metempsicose, da metamorfose, do palimpsesto, que são formas de vivência. E é sobre esse paradoxo de vivência - diria Benjamin, um paradoxo de *Erlebnisse* - creio, que se desenvolvem as esquises do Sujeito Narrador contemporâneo, esquises que nomeiam a temporalidade de tais sujeitos, em seu lugar de fala: a cidade dos homens... Santo Agostinho, devedor de uma metáfora originalmente platônica, menciona a existência de duas cidades superiores, a de Deus e a dos Homens (SANTO AGOSTINHO, 1949). Esta, é fundada por Caim, que lhe dá o nome de seu filho, Enoque. A descendência de Abel habita a primeira. Uma síntese tangível das duas, moderna pela superação dos homens à natureza (a cidade industrial) e etérea em sua utopia (a cidade celestial), duplica-se no século... e no paradoxo daimoníaco.

> Diurna habita a realidade e em sua existência noturna vive uma realidade que o habita (BENJAMIN, 1989, p. 108).

Em essência, cada cidade do mundo é um palimpsesto. Para além do que ela materialmente é, é também, ela, o arquétipo daimoníaco de toda cidade moderna. Resta ler o texto misterioso que cada uma delas traz individualmente, na arqueologia da sua forma de ver-se, na arqueologia da sua essencialidade. O de Belém qual seria? Uma das fontes para a compreensão desse texto misterioso é a concepção da "cidade do látex", através da qual pode-se ir mais além, pois a cidade do látex esconde um palimpsesto de outra cidade, que esconde outra, que esconde outra... Os passados sucessivos de Belém formam um *tromp'oeil*. São textos sucessivos e interpenetrados das ideias que formaram a metrópole moderna.

3. Paris, capital da modernidade

Tout ce qui est ailleurs est à Paris
Victor Hugo, Les Misérables

Está em Paris, sua capital, a melhor visibilidade da modernidade triunfante que encantará as periferias do século XIX. Cidade daímon, essencial e arquetípica, as alegorias do moderno que por ali pairam conformam novas alegorizações, cada vez mais referenciais, para as demais cidades, em particular para as que vêem o moderno de longe. O Sujeito Observador que atravessa Belém na sua *flânerie* tropical reproduz, alegoricamente, o ato do *flâneur* parisiense. Quanto a este, como se sabe, é ele o personagem emblemático dessa vida moderna de *boulevard*. Sigâmo-lo um pouco, procurando perfazer o roteiro dos temas bejaminianos a fim de compreender melhor a coleção de signos materiais que o capitalismo produziu e que, sob a forma de imagens, constituem a coleção do *flâneur*.

Acompanhemos Benjamin, esse *flâneur* da história de Paris, no que seria sua própria *flânerie*. É possível imaginá-la, com base nas numerosas anotações feitas para o Trabalho das Passagens, seu livro inacabado, ele mesmo uma coletânea de imagens, recortes, notas e planos retirados de uma leitura heurística do muito que se escreveu sobre a história dessa cidade. Aliás, há poucas coisas no mundo tão bem conhecidas como a história de Paris, pois *des milliers, des dizaines de milliers de volumes sont exclusivement consacrés à l'étude de ce minuscule coin de terre* (BENJAMIN, 1989, p. 530). Ali, melhor que em qualquer outro lugar do mundo, constitui-se uma possibilidade de encontrar o arquétipo da cidade daimoníaca e, assim, da modernidade burguesa.

Passage Choiseul

As passagens, a *flânerie*.

O percurso do *flâneur* pode começar em qualquer lugar, não obstante dever ele passar por certos pontos emblemáticos da cidade moderna. Ele pode começar na *passage* Choiseul, por exemplo. Na bela e elegante *passage* Choiseul, que contém os principais elementos característicos de uma passagem: o teto em vidro, o ferro, as vitrines, a iluminação zenital.

Segundo Walter Benjamin as passagens cobertas da cidade de Paris constituíram a mais importante forma arquitetônica do século XIX. Reputa-se às galerias de madeira do

Palais-Royal, criadas em 1786, terem sido o seu protótipo. Seguiram-se as passagens Feydeau, demolida em 1824 e as do Cairo e dos Panoramas, construídas em 1799. Cerca de trinta passagens foram construídas durante a Restauração e a Monarquia de Julho. Materialmente, as passagens eram galerias cobertas privadas, preenchidas por pequenas lojas de produtos da moda e pioneiras da iluminação à gás. Elas atravessavam quarteirões inteiros, por vezes tendo mais de uma galeria.

Para Benjamin, no entanto, além dessa dimensão material, as passagens tinham, também, uma dimensão subjetiva importante: elas consistiriam numa espécie de materialização dos sonhos coletivos da sociedade burguesa, na medida em que concentravam os principais avanços técnicos dessa sociedade (a arquitetura em vidro e em ferro, a iluminação zenital, etc), suas principais conformações sociais (seja como espaço comercial, seja como espaço de visibilidade da sociedade burguesa, sabendo-se que ver e ser visto conformavam objetivos gerais da burguesia em ascensão). No imaginário da modernidade triunfante restaram gravadas como templos do bom gosto, da moda e da vida mundana.

Nesse sentido, as passagens configuram-se como fantasmagorias coletivas. Segundo Benjamin, toda sociedade elabora sistemas de representações, os quais seriam constituídos por mônadas dialéticas que ele compreende como ideias-imagem, ou, ainda, como "fisiognomonias". Essas fantasmagorias, estruturadas por vezes como novos mitos, orientariam valores e condutas sociais, estabelecendo aspirações coletivas. Não raro, elas objetivam projetar o futuro de forma idealizada. Com efeito, Benjamin comparou as passagens parisienses aos "falanstérios", galerias de vidro que ligavam os prédios, na cidade auto-suficiente imaginada pelo ensaísta político Charles Fourier (1773-1837), ou seja, como protótipo de um futuro que a modernidade assinalava e que estava, pois, no imaginário oitocentista parisiense, a caminho.

Tipo social contíguo às passagens é o *flâneur*. Tal como as passagens realizam o desejo burguês de dar visibilidade – às pessoas e às coisas – o *flâneur* realiza o desejo burguês de ver. Essa figura do *flâneur* surge, na obra de Benjamin, como a de um indivíduo que, melhor que outros, compreende a fisiognomonia - ou seja, as fantasmagorias - da metrópole moderna. Paris criou o *flâneur* e constitui-lhe o lugar sagrado, o espaço de peregrinação (BENJAMIN, 1989). Ao atravessar a cidade ele estabelece uma relação de contigüidade entre o espaço urbano e o espaço privado que não seria possível ser tolerada por outra pessoa:

> A cidade se desdobra diante dele em seus pólos dialéticos. Ela se abre diante dele como paisagem, ela o envolve como se fosse um quarto (BENJAMIN, 1989, p. 434).

A *flânerie* é uma espécie de estado de embriaguês, uma embriguês amnésica, um estado de alma propício para conhecer a cidade grande, tão de cheia de referências, tão caleidoscópica, e para vivenciar a modernidade, uma experiência histórica marcada pelo fragmento. De acordo com Benjamin, o *flâneur* é um estudioso da natureza humana. Um colecionador dos pedaços do mundo moderno que se esconde sob a aparência de um olhar desatento e distraído. Na verdade, um colecionador voluptuoso, perito na decifração de sinais e imagens: numa simples palavra que recolhe ao vento, encontra, por exemplo, a explicação para uma paixão humana. Numa imagem publicitária ou no reflexo de uma vitrine encontra, por exemplo, a explicação de uma época.

Desse modo, o *flâneur* historia a modernidade. Ele compreende, tal como Benjamin, que o século XIX não é, meramente, um espaço de tempo, mas também, e sobretudo, um sonho de tempo (*Zeit-traum*), ou melhor, como uma fantasmagoria coletiva. A cidade de Paris, sobretudo suas passagens cobertas, ergue-se como uma fantasmagoria do moderno. Ela é o testemunho do sonho – ou melhor, do pesadelo – coletivo partilhado pela sociedade burguesa.

Passage de l'Opéra

A história como recomposição, as ruínas.

Lutetia Parisorum já não existe mais. A modernidade é a vitória da técnica e desvela o velho sonho humano da reconstrução perpétua: a cidade transforma-se em ruínas e, ao mesmo tempo, em novas camadas de prédios, ruas e parques. Durante o Segundo Império Paris foi convertida em ruínas e reconstruída em permanência. Para Benjamin, é este um dos modos de pensar a história: por via dos sonhos de destruição. Uma via próxima ao surrealismo, a arte que busca referências na dimensão onírica que envolve o mundo real. As demolições de Haussmann (1809-1891) tornaram a história surrealista. Aliás, o próprio surrealismo foi inventado numa passagem – a *passage* du Opéra – que foi demolida, anos mais tarde, para dar origem ao... *boulevard* Haussmann. Foi para lá que transferiram suas reuniões os membros do grupo surrealista, desgostosos, informa Benjamin (1989), de Montmartre e Montparnasse. O Segundo Império acelerou a história, transformou a cidade

em ruínas para que mais rápido ela chegasse a seu futuro. Ruínas por todos os lados, destruição, mas não esquecimento.

Também não existe mais, pois, o *passage* du Opéra. Não era a passagem mais antiga, não fora a primeira a ser construída, não era a mais bela nem a mais intrigante. Era apenas mais uma das passagens de Paris, mas a demolição a converte em mito. O *flâneur* não cessa de converter a história em mito.

Ele observa a reconstrução de Paris. Esse evento lhe é atemporal, porque desde a Revolução a cidade não cessa de se recompor e de se destruir: as barricadas, as revoluções, logo mais a Comuna. Lembra-se que ficava por ali, em algum lugar hoje inencontrável, essa passage du Opéra. O *flâneur* interessa-se por essa história feita de destruição e reconstrução.

A modernidade é, também, uma espécie de atração pela história: uma atração feita de desejo e repulsa e sob a forma de imagens. Benjamin observa a imensa quantidade de rêveries sobre o declínio de Paris produzidas pela literatura do século XIX (BENJAMIN, 1989), na verdade um efeito paradoxal do industrialismo. Pois, projetada no futuro, imaginada no ápice de uma modernidade então galopante, não seria possível imaginar Paris, para muitos, senão sob ruínas. Esse efeito paradoxal é explicado por Benjamin como uma espécie de repulsa pela técnica:

> Les rêveries sur le déclin de Paris sont un symptôme du fait que la technique n'était pas accepetée. Elles traduissent la conscience obscure de ce que la croissance des grandes villes s'accompagne de celle des moyens qui permettent de les raser (BENJAMIN, 1989, p. 122).

Também o *flâneur* elabora a sua rêverie sobre a destruição de Paris, sobre o fim da história. Ele atravessa a passagem que já não existe e segue o roteiro fundamental da *flânerie*, o percurso dos *grands boulevards*.

Grands boulevards

O *ennui*

Os *grands boulervards*: Madeleine, Capucines, des Italiens, Montmatre, Poissonière, de Bonne Nouvelle. Em Paris, eles conformavam uma espécie de trajeto histórico lento, um percurso temporal marcado por uma compreensão mecânica do mundo e, em termos mais amplos, pela ideia do *perpertuum mobile*, o eterno retorno. A compreensão do tempo no século XIX parece ter sido grandemente marcada por essas ideias: a mecânica e a lentidão.

> L'historicisme du XIXe siècle se renverse lui-même dans l'idée de l'éternel retour, idée qui ramène toute tradition, y compris la plus récente, à celle de quelque chose qui s'est déroulé dans la nuit immémorialle des temps antérieures. La tradition prend ainsi le caractere d'une fantasmagorie dans laquelle la préhistoire (Urgeschichte) est jouée dans un accoutrement ultramoderne (BENJAMIN, 1989, p. 141).

Ao percorrer esses *boulevards*, o *flâneur* percorre a história. Há ali toda a fauna desses seres que surgem em torno da vida mundana das grandes cidades. O *flâneur* é mais um deles, um historiador desses tipos e da imaterialidade da cidade. Segundo Baudelaire, o *flâneur* é um solitário imaginador, que viaja sem cessar por esse "grande deserto de homens" que é a cidade grande:

> Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? A coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question (BAUDELAIRE, 1971, p. 149)[36].

Procurador da modernidade, encontra-a o *flâneur* nas expressões faciais dos estranhos, em suas roupas, na arquitetura, no *faits divers* do cotidiano. Porém, ele não pretende chegar a lugar nenhum, e aborrece-se, esquece-se de tudo o que vira à medida em que vê coisas novas. O *flâneur* tem um estigma, o tédio, o *ennui*. O *ennui*, segundo Benjamin, é o *indice de la participation au sommeil collectif* (BENJAMIN, 1989, p. 133). Ainda segundo Benjamin, trata-se de uma epidemia que começou a difundir-se em 1840, imediatamente associada à paisagem dos *boulevards* e com larga sintomatologia: o dandismo, a *flânnerie*, o salão, o café. Fora em 1839 que a bizarra moda de criar tartarugas – e passear com elas pelas ruas – se deu em Paris, num desses cúmulos do dandismo que aliam ironia e exotismo. Ora, um tal capricho só pode ser compreendido dentro de padrões ideológicos próprios a um grupo social dominante. Engels compreendeu o *ennui* como uma dimensão ideológica das classes superiores reproduzidas no sistema das fábricas.

> La fastidieuse uniformité d'un labeur sans fin occasionnée par un travail mécanique, toujours le même rassemble au supplice de Sisyphe; comme le rocher, le poids du travail retombe toujours et sans pitié sur le travailleur épuisé (ENGELS, 1848, p. 131).

[36] Cabe referir que esse texto, referencial para a compreensão da modernidade oitocentista, foi publicado, originalmente, no jornal Le Figaro, a 26 e a 29 de vovembro e a 3 de dezembro de 1863).

Em Proust o *ennui* surgia como o sentimento de uma *imperfeição incurável*. Aliás, aponta Benjamin, talvez, a própria razão de ser do desejo proustiano de compreender a sociedade de salão.

Passage des Panoramas

A fantasmagoria, a iluminação à gás, a fotografia.

Ali, nos *grands boulevards*, o *flâneur* encontra novas passagens míticas: des Panoramas, Jouffroy, des Variétés, galérie Montmartre, des Princes... todas elas imbricadas. Esse conjunto ergue-se, a seus olhos, como uma espécie de cidade estelar. A iluminação à gaz tem sobre as passagens um efeito peculiar, pois ali são inúmeros os espelhos, os vidros, as vitrines, os pisos encerados, os lustres, todos esses elementos espalhando a luz ou sendo por ela atravessados, em diferentes graus de intensidade. Benjamin observou que os primeiros clarões da luz zenital fizeram com que as passagens *brillaient dans le Paris de l'Empire comme des grottes habitées par des fées* (BENJAMIN, 1989, p. 441), evocando a sensação de magia associada à técnica que fascinava aos homens daquele tempo.

Mas também no espaço da rua, a iluminação a gás gerou fantasmagorias. Baudelaire e Poe foram nostálgicos do negro da noite, da ancestral escuridão. *Partout, fange, déluge, obscurité du ciel/Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel* (Boudelaire, 1981, p. 120) diz o primeiro. Já Poe, coloca o seguinte,

> But the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at lenght gained ascendancy, and threw over every thing a fitful and garish lustre. All was dark yet splendid – as that ebony to which has been likened the style of Tertulien (POE, 1993, p. 27).

conta o segundo. A luz imperfeita do gás espalha-se, no noturno da cidade com um efeito *flou*, gerando uma fantasmagoria. A rua iluminada pelo gás transforma- se, segundo Benjamin, num ambiente domiciliar, equivalendo a uma decoração de interiores:

> L'apparition de la rue comme intérieur, où se concentre la fantasmagorie du flâneur est difficiliement séparable de l'éclairage au gaz (BENJAMIN, 1989, p. 581).

Tudo se torna um jogo de luz. Tal como o mundo revelado pela fotografia. A invenção de Daguerre de 1839 terá sido um desses momentos decisivos da modernidade, na medida em que, pela via da técnica, criava-se um mundo naturalizado, capaz de reverter a própria ordem da criação artística. Com efeito, vê-se surgir um culto à imagem, uma nova religião: *Glorificar o culto das imagens (minha grande, única, primitiva paixão)*, diz

Baudelaire (1981, p. 121). Com efeito, cultivar a imagem é parte essencial do ethos burguês e, como tal, da modernidade. Brincar com as imagens, bem como com a luz, de um modo geral, constitui, também, parte do ideário burguês. Paris era, não apenas, a "cidade luz", mas também a cidade dos espelhos e da aparência. A tradição dos jogos de ilusão óptica, ali presentes, configura parte essencial do caráter da cidade. Dioramas, diafanoramas, navaloramas, pleoramas e panoramas, antecedâneos da fotografia, espalhavam-se pela Paris da modernidade triunfante gerando mitos para aquele novo tempo. Prévost, por exemplo, famoso pintor de panoramas, que teve o seu próprio panorama incendiado em 1838, mesmo ano em que Daguerre inventava a fotografia.

Passage du Caire

A prostituta, o trapeiro, o poeta, os esgotos.

Dos *grands boulevards*, o *flâneur* passa à rue Saint Denis, convertida, pela modernidade, em lugar forte da prostituição, mas pela qual adentravam em Paris, no passado, as rainhas da França. A prostituta é outro desses elementos emblemáticos da cidade moderna, porque ela é, ao mesmo tempo, a mercadoria e a vendedora. Benjamin observa que, quanto mais ela traveste-se em mercadoria, quanto mais ela conforma-se como um artigo a vender, mais ela se torna intrigante. Por isso a padronização das roupas e da maquiagem entre as prostitutas. A prostituta é, por assim dizer, o próprio fetiche e a própria mercadoria. Porém, ao mesmo tempo, no espaço mítico aberto pelo moderno, ela é, também, uma espécie de mãe: ela evoca a maternidade fria e desenraizada dos novos homens. E é também a promessa de um retorno tribal ao matriarcado.

Também ali encontra o trapeiro, o catador de lixo, outra figura emblemática da modernidade. Como a prostituta, é uma figura disseminada por toda a cidade; tal como ela, é um subproduto dessa ordem social que a modernidade impõe. Vestido com andrajos, ele recolhe restos do capitalismo. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela desdenhou, ele recolhe, cataloga, confecciona. Deixa-se conduzir pela paixão da decifração do enigma urbano e, ao fazê-lo, acaba por regenerar o capitalismo.

Exatamente, aliás, como faz o poeta moderno – Baudelaire o seu exemplo máximo: percorre a cidade, recolhendo e colecionando os elementos da vida que passa. Trapeiro e poeta interessam-se pelo refugo. Ambos percorrem a cidade à hora em que os burgueses descansam. Ambos conformam figuras infernais.

Na rue Saint-Denis o *flâneur* encontra a *passage* du Caire, uma das mais antigas e das mais misterioras de Paris. Seu nome homenageia a batalha vencida por Bonaparte. Seu piso foi feito com pedras sepulcrais e crânios e pode-se ler, ainda, algumas dessas pedras. Ao *flâneur*, essa passagem lembra o ocultismo, um dos grandes temas do século XIX: as *tables tournantes* que ensejaram a invenção do espiristismo e os fenômenos paranormais. E lembra, também, o mundo misterioso dos esgotos subterrâneos, espaço intrinsecamente relacionado ao Paris mitológico.

Lembra o *flâneur* que o escoamento medieval da cidade baseava- se num braço secundário do Sena, mais tarde transformado em fosso para as muralhas de Charles V. Vários quilômetros de galerias subterrâneas foram sendo abertas, pelo estado ou por particulares, sem muito controle, nos séculos seguintes. Napoleão I promoveu um recenseamento dessas galerias. Em 1840 elas chegavam a 96 quilômetros. Esse número fascinava os parisienses, mas a verdade é que ele era insuficiente, em extensão e em qualidade, para dar atender a cidade moderna que então crescia. Napoleão III dedicou-se ao problema. Nem decreto de 1852 obrigou todos os prédios da cidade a ligarem-se a essa rede. Além disso, fixou o prazo de dez anos para empreender a renovação compelata de todo o sistema. Em 1870, ao final do seu governo, a rede subterrânea de Paris chegava a 536 quilômetros de extensão.

O subterrâneo evoca um mundo profundo e noturno – o mundo do passado, dos mortos, dos dejetos. Mas, também, um mundo de verdades.

Passage Véro-Dodat

A técnica, o capitalismo, a mercadoria

A elegante *passage* Véro-Dodat foi aberta em 1826 por dois açougueiros que atendiam por esses nomes. Essa passagem evocava a sátira e o teatro. Ficava ali a redação do jornal satírico Le Charivari.

Ficava ali, também, a residência – numa passagem! – da famosa atriz Rachel, no começo de sua carreira. Além disso, essa passagem evocava, também, o mundo dos negócios, pois ela ficava nas proximidades da Bourse e de inúmeros escritórios, tornando-se um ponto de referência para a burguesia financeira.

E o mundo dos negócios, nesse momento da história europeia, estava imediatamente associado ao mundo da inovação técnica. A modernidade é representada, frequentemente,

pelo mito de Prometeu Acorrentado. Como se sabe, Prometeu era um titã que roubou dos deuses o segredo do fogo e o revelou aos homens. E que, por esse feito, foi acorrentado – por Hefaistos, sob as ordens de Zeus – num pico do Cáucaso, onde uma águia vinha, todos os dias, comer-lhe o fígado. Prometeu representa a rebeldia do homem face à natureza, representa a técnica, o engenho... e também o castigo divino. É interessante observar que a técnica, bem como toda a modernidade, ambas são representadas dessa maneira dicotômica, com a evocação perpétua de uma punição a vir.

A evolução técnica engendrou o sistema-fábrica, pelo qual se pode compreender o fenômeno da industrialização. A teoria marxista compreende-o como um modo de produção baseado numa forma peculiar de organização da força de trabalho e de extração da mais valia. A força de trabalho está, aí, organizada de maneira rígida. A dimensão ideológica que envolve todo o processo da produção encobre as contradições inerentes às condições sociais do trabalhador. Também o produto desse processo se reveste com uma capa ideológica: a mercadoria oferecida contém não apenas um valor de uso, como lhe seria próprio na pré-modernidade; ela contém, também, uma aparência. Ela transforma-se em fetiche. Por fetiche da mercadoria Marx compreende o processo de encobrir, pela aparência, a essência das relações sociais subjacentes ao produto acabado e a seu processo de produção:

> Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção das mercadorias (MARX, 1978, p. 94).

A percepção benjaminiana da modernidade parte, justamente, dessa perspectiva marxista. O recurso de pensar a produção material da modernidade oitocentista por meio da noção de alegoria é equivalente a denunciar o condicionamento dessa produção material pelo fetichismo da mercadoria. Ora, de acordo com Benjamin, a modernidade é, sobretudo, um espaço mercantil; e nele as coisas são apreendidas, primeiramente, na sua aparência. As mercadorias são eminentemente alegóricas, posto que o procedimento de pensar alegoricamente ocorre no momento em que se recorre a uma imagem sabendo-se que ela tem um outro significado (KOTHE, 1986).

Segundo Rouanet, a intenção de Benjamin ao empregar o termo alegoria na sua compreensão da sociedade burguesa era derivar do fetichismo da mercadoria todas as

"fantasmagorias" do século XIX (ROUANET, 1987). Rolf Tiedmann, na sua Introdução à obra de Benjamin, observa que

> O destino da cultura do século XIX residia precisamente neste caráter de mercadoria que, segundo Walter Benjamin, se manifestava nos bens culturais como fanstamagoria (TIEDMANN, 1989, p. 21).

O objetivo de Benjamin, no Trabalho das Passagens, poder-se-ia resumir, era empreender uma arqueologia da cultura material da modernidade oitocentista.

Île de la Cité

A história, o progresso, o sonho

A experiência histórica da modernidade triunfante, em Paris, assemelhou-se à experiência do sonho. A vitalidade do momento, tal como a vitalidade de uma geração em sua juventude assemelham-se à visão histórica marcada pela *féerie*, pela energia, pelo sonho, enfim (BENJAMIN, 1989). Não obstante não será fácil, para gerações que vivenciaram a modernidade triunfal, a interpretação posterior de seus próprios sonhos, pois, como se sabe, a experiência da modernidade é, sobretudo, uma experiência de dispersão social e de perda de referenciais históricos. O homem moderno sai da história. As gerações anteriores contavam com o recurso da tradição, da educação e da instrução religiosa para compreender seus sonhos, para interpretá-los e para simplesmente, rememorar (BENJAMIN, 1989). Agora, não mais. Porém, ainda assim, será possível cogitar sobre o sentido dos sonhos coletivos da modernidade, sobretudo porque se trata de um momento histórico em que a humanidade materializa sobremaneira os seus sonhos, ainda que de forma fragmentada. Os bens de consumo, a moda, a decoração de interiores, as vitrines, a publicidade, a arquitetura e mesmo a política – que seriam, senão produções oníricas desse novo mundo? (BENJAMIN, 1989)

> Le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, sabattit sur l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques (BENJAMIN, 1989, p. 408).

O progresso é uma aparência da história. Trata-se de uma das ideias chaves da modernidade triunfal, o progresso, inserido numa escala imediatamente associada à noção oitocentista de evolução que irá motivar a crítica benjaminiana ao historicismo: *Le concept authentique de l'histoire universelle est un concept messianique* (BENJAMIN, 1989, p. 504). Na verdade, o fundamental do trabalho de Benjamin sobre Paris consiste na proposição de que o progresso científico e técnico constituiu-se, sob a aparência de magia, como uma

essência do conhecimento histórico. Esse processo torna- se claramente observável quando se percebe a evolução da acepção da palavra progresso entre o final o século XVIII e o final do século XIX. Primeiramente, progresso era o termo crítico, associado ao processo revolucionário – de onde a palavra progressista, em sua acepção política. Em seguida, à medida em que a burguesia se apossava dos instrumentos do Estado, o termo ganhou uma conotação eminentemente técnica, denotando desenvolvimento material e, por extensão, industrialização e urbanização.

Na *Île de la Cité*, o coração de Paris, o *flâneur* percebe, como em nenhum outro lugar, o estado de ruínas em que a modernidade converteu a cidade. O traçado de ruas desse ponto da cidade foi grandemente modificado e uma série de prédios com grande importância histórica foram demolidos para dar origem à cidade haussmanniana. O claustro da catedral de Notre-Dame, em primeiro lugar, local de grande importância intelectual para o desenvolvimento de Paris. Mas, também, parte do antigo palácio real, o imponente Hotel-Dieu, primeiro hospital de Paris e as igrejas de Saint-Denis-du-Pas, Saint-Michel e Saint-Jean-le-Rond. E isso sem contar com dezenas de prédios civis.

Passage Jouffroy

O museu, o Opéra, as exposições universais

Face a passagem dos Panoramas, do outro lado do *boulevard* Montmarte, ergue-se o pórtico de entrada da *passage* Jouffroy. Fica ao seu lado o museu Grévin. É um dos lugares encantados para o *flâneur*. Uma casa de sonhos da modernidade. Benjamin identifica casas de sonho do coletivo: passagens, jardins de inverno, panoramas, museus de cera, cassinos, estações de trem (BENJAMIN, 1989).

Como lugar de sonho, o museu de cera tem a capacidade de sobrepor príncipes e plebeus, vilões de épocas diferentes, e de criar ilusões sobre a contigüidade das épocas e das personagens. Esse museu funciona como um espelho - *A figura de cera é o lugar em que a ilusão da humanidade dá uma reviravolta sobre si mesma* (BENJAMIN, 1989, p. 516) – no qual a humanidade se observa.

O Opéra, construído entre 1861 e 1875, foi outro desses lugares de sonho. Ele mantinha uma certa semelhança com o museu de cera, na medida em que a frivolidade dos rituais de salão, associada à plasticidade do mundo do balé e da música lírica, engendravam

um espaço onde, também, a humanidade se contemplava. Porém, ao invés de bonecos de cerca, encontrava-se ali figuras humanas – autoproduzidas, um tanto autômatas em relação à moda e aos códigos sociais vigentes e, por isso, mesmo, tão próximas ao princípio da *exibihitio*, presente no museu, na exposição universal, no *grand magasin*, na prostituta, etc. O Opéra era um espaço no qual a Paris imperial se contemplava, tolerantemente. Outro espaço de sonho.

Porém, o mais vasto espaço de sonho coletivo do século XIX foram as exposições universais. Entre 1798 e 1849 a França organizou onze exposições nacionais de sua indústria (PESAVENTO, 1997). Quando a Inglaterra promoveu a sua exposição universal, em 1851, estabeleceu-se uma competição entre os dois países. Rapidamente a França organizou a sua internacional de 1855.

Pará além de sua dimensão puramente econômica, pela qual serviam à distribuição de mercadorias e à difusão de perfis industriais e nacionais, as exposições universais eram, também, uma espécie de veículo de difusão e aceitação de imagens, ideais e crenças constituintes do ethos burguês (PESAVENTO, 1997). Na verdade, elas ergueram-se como mito do capitalismo oitocentista; em primeiro lugar porque transformaram-se em lugar de peregrinação (BENJAMIN, 1989); em segundo lugar porque ambicionavam inventariar o conhecimento humano, abrindo-se como uma luneta para o mundo e convertendo em europeu o distante, o exótico, o fabuloso; em terceiro lugar porque mantinham uma função didático-pedagógica importante, difundindo conhecimentos de maneira positiva (PESAVENTO, 1997); em quarto lugar, enfim, porque, enquanto produto de um determinado universo simbólico, elas procuraram dar unicidade a um determinado projeto social (RYDELL citado por PESAVENTO, 1997).

As exposições, Benjamin comparou-as a peregrinações à mercadoria. Nelas, de maneira clara, o valor de troca se sobrepunha ao valor de uso. Na verdade, parece estar presente ao espírito de Benjamin as noções de valor de culto (*Kultwert*) e valor de exposição (*Ausstellungswert*) que ele expôs no seu famoso ensaio sobre a obra de arte numa era não aurática (BENJAMIN, 1985).

Galerie Vivienne

A moda, o *grand magasin*, o *dandy*

No século XIX a rue Vivienne concentrava as grandes estilistas de Paris. Era a rua da moda e do luxo. A passagem Vivienne herdou essa aura. O *flâneur* interessa-se pela moda, um dos grandes temas de conversação da burguesia. A moda hipnotiza – ela transfigura o corpo humano com a técnica, travestindo-o de um caráter místico que, ao olhar de Benjamin, evoca a razão do morto: a moda revive o mundo orgânico, o mundo dos materiais, o mundo da decomposição. Não há melhor lugar para observar o fetiche da mercadoria, ou seja, a relação mórbida e fantasmagórica que se estabelece entre o homem e uma coisa.

É importante compreender a importância da riqueza de detalhes presente no universo da moda. A moda celebra o detalhe. Ao fazê-lo, ela muda a ótica dos homens; pois a lógica do detalhe evoca a ideia do momento único e irrepetível. Cada coleção traz sinais secretos do futuro, das coisas que virão – portanto, quem souber lê-las compreenderá, de antemão, as leis e as revoluções a caminho.

E tão grande era a importância da moda que surgiram templos nos quais os homens podiam reverenciá-las, pelo ritual da exposição - compra: os *grands magasins*. A filosofia que os engendra é a mesma que criou a exposição universal. Essa filosofia está baseada na ideia do ato de exibir e na proposição de reunião, de concentração dos objetos. Porém, ao contrário da exposição universal, no *grand magasin*, pode-se encontrar os objetos dispostos segundo uma ordem mais apropriada à compra. Aliás, pode-se, ali, tocar nos objetos, compará-los, obter seu preço, adquirí-los e, se for o caso, trocá-los.

Mas o fascínio da moda encanta, sobretudo, ao *dandy*. O *dandy* é um vagabundo rico, um diletante, o burguês antiburguês, pois celebra a burguesia como quem faz a revolução. Ele não trabalha, tal como o antigo nobre, sendo esta, no entanto, a própria contradição de sua classe social. Não trabalha mas tem recursos para despender a vida fazendo o que mais gosta; a celebração das sensações, a glorificação das aparências.

O *dandy* promove uma associação estreita entre a loja e a rua: ele expõe o gosto ao público e, ao fazê-lo, enseja o comércio. Mas não apenas o comércio da moda: num sentido mais amplo, também, o comércio do gosto. Este é o princípio do *dandy* e do *grand magasin* – a exposição. Aliás, é também o princípio do museu. Há uma relação estreita entre o *grand magasin* e o museu. Ambos acumulam produções do sonho coletivo, sejam elas mercadorias ou obras de arte. A modernidade, como um todo, equivale a um espetáculo da *exihibitio*.

A *Bourse*

A coleção, o jogo

Colecionar é uma arte. Há que se encontrar o objeto colecionado dentre a miríade de objetos disponibilizados pela modernidade, há que se adquirí-lo em seguida e que desvirtualizar-se toda a sua dimensão utilitária, a fim de que ele passe a nutrir a relação a mais estreita possível com os objetos que lhe são semelhantes na coleção (BENJAMIN, 1985). Então, o objeto colecionado passará a fazer parte de uma coleção, num lugar de proximidade, paradoxalmente próximo e distante do 'supraceleste' de Platão, onde as coisas encontram sua essência verdadeira. Próximo porque, na coleção, o objeto adquire uma ordem suprema, ditada pela sensação do colecionador. Distante porque as coisas colecionadas estão alhures da sua função original. Benjamin observa que

> le sortilège le plus profond du collectionneur consiste à enfermer la chose particulière dans un cercle magique où elle se fige tandis qu'un dernier frisson la parcourt (le frisson de la chose qui fait l'objet d'une acquisition) (BENJAMIN, 1985, p. 222).

Assim como o colecionador, o jogador também desenvolve essa capacidade, tão própria à modernidade oitocentista, de suspender a ação do tempo, conferindo à coisa, colecionada ou disputada, essa dimensão mágica que supera até mesmo a mágica da sua produção fabril; uma espécie de fetiche do fetiche.

Assim como a paixão da coleção, a paixão do jogo conforma um dos lugares privilegiados para se compreender o moderno. O jogo do capitalismo e dos homens de negócio na Bolsa é o mesmo jogo do cartista, do dadista e do apostador das corridas de cavalo. Todos esses jogos subvertem o tempo com a sua carga de tensão, pois o jogo está baseado no instante, seja o instante em que a sorte se revela, seja um instante baseado no suspense antes da revelação da sorte, seja o instante no qual o jogador emite um sinal a seu adversário – o sinal do blefe, o sinal da vitória, o sinal da provocação, o sinal do pânico. Segundo Benjamin, o jogo é uma espécie de embriaguez:

> A embriaguez do jogo está em que ele impõe ao jogador uma presença de espírito tal que ele seja forçado a reagir a constelações sempre independentes umas das outras, de forma nova e original O jogador reage ao acaso como o joelho ao martelo do médico (BENJAMIN, 1985, p. 634).

Uma embriaguez do instante, do tempo suspenso, que oferece aos homens a vantagem de os libertar da espera. Tem o jogo a haver com a pressa dos tempos modernos e com a sua superação.

As *gares*

Haussmann, a arquitetura de ferro

O "embelezamento estratégico" promovido por Haussmann, prefeito do Sena (de Paris, portanto) sob as ordens de Napoleão III custaram dois bilhões e meio de francos. Mais que o dobro do que deveriam custar, segundo orçamento nacional. Essa diferença foi custeada por meio de empréstimos. Um primeiro, em 1855, de 600 mil francos, foi gradualmente sendo superado por empréstimos posteriores: 120 mil francos em 1858, 265 mil francos em 1865, 400 mil francos em 1869. Esses gastos eram justificados pela teoria haussmanniana das "despesas produtivas", pela qual se propunha que, paralelamente às despesas, gerava- se uma criação de riquezas várias vezes superior. Porém, a publicação de uma série de artigos sobre "Les Comptes fantastiques d'Haussmann", por Jules Ferry, no jornal "Les Temps", levaram à desgraça o barão construtor e os "grandes trabalhos" de Paris foram interrompidos.

Não obstante, duas décadas de reconstrução acabaram por transformar Paris, engendrando o modelo urbano da modernidade oitocentista. Os princípios da urbanização hausmanniana estavam fundados sobre o gosto da linha reta e sobre ideias de eficácia. Era o *culte de l'axe*, marcado pela funcionalidade de grandes avenidas e *boulevards*. Uma grande linha de escoamento urbano foi aberta aproveitando o desenho dos *grands boulevards* do caminho dos *fermiers généraux*, já anteriormente existentes. A eles, acrescentaram-se novos eixos, perfazendo o trajeto entre a Étoile e a Place du Trône (*boulevard* Voltaire). Uma outra grande linha rasgou a cidade de norte a sul, da Gare de l'Est ao Observatoire (*boulevards* de Strasbourg, Sébastopol e Saint-Michel).

Porém, o embelezamento haussmanniano incluiu, também, a construção ou reorganização de centenas de prédios residenciais, comerciais e públicos (os Halles, algumas das grandes estações de trem da cidade, teatros como o Opéra e o Châtelet) e, ainda, imensos parques e jardins (Boulogne, Vincennes, Montsouris, Luxembourg, les Buttes Chaumont). Enfim, as reformas urbanas de Haussmann procuraram ligar a Paris numerosas aglomerações limítrofes (Auteil, Montmartre, Passy, Grenelle, etc.), expandindo a perspectiva urbana.

Porém, a modernização da cidade não ocorre somente por meio da ação pública do visionário destruidor – do *artiste démolisseur* - que foi Haussmann. O estilo eclético – e mais tarde o *art-nouveau* – foram, mais que tudo, a criação de um espírito coletivo trespassado nas obras de inúmeros arquitetos, artistas e decoradores. O gosto de Haussmann reverberava, na verdade, de uma propensão social já existente. De um desejo já existente. E esse desejo pode ser mapeado por meio de algumas das materializações do sonho coletivo da modernidade. Na arquitetura de ferro, por exemplo.

O ferro subverteu a todas as heranças clássicas e permitiu que a arquitetura, antes de todas as outras artes, se libertasse da ditadura do belo. Os primeiros móveis em ferro surgiram na década de 1830 (BENJAMIN, 1985). Em 1848 entraram em Paris 5.763 toneladas de ferro. Em 1867 esse número elevou- se para 61.572 (BENJAMIN, 1985). O ferro pretende-se temporal e provisório, crendo- se pertencer ao caráter funcional da vida moderna. Todas as primeiras construções metálicas serviram a fins transitórios: pontes (Austerlitz), mercados (Les Halles, Veugny), estações de trem (de l'Ouest, de l'Est), monumentos (o Palácio de Cristal em Londres, a Torre Eiffel) – todos eles estavam, a princípio, destinados a serem desmontados. Alguns o foram.

Observe-se como a ideologia do moderno prevê a destruição, a superação, de suas próprias obras. A Paris antiga foi convertida em ruínas por Haussmann. A Paris que surgia já se deixava prever à destruição. Aliás, há a corrente interpretação marxista para a renovação urbana promovida por Haussmann, segundo a qual o objetivo essencial dessas reformas era o de dificultar as revoltas populares e, principalmente, a formação de barricadas. Ora, também a ideia de ruínas está presente nessa interpretação, pois as barricadas nada mais eram que, empiricamente, ruínas. E, mais que isso, ruínas que desejam converter o mundo circundante em novas ruínas.

Em 1848, mais de quatro mil barricadas foram erguidas em Paris. Esse incrível número relembrou, a Benjamin, a ideia do *travail non salarié mais passioné* (1985, p. 174) presente em Fourier. Talvez se possa constatar que as barricadas eram o equivalente proletário das passagens. Flávio Kothe observa que

> Se as passagens eram como que utopias concretas em que a classe dominante via o (seu) futuro, as barricadas eram constituídas por montes de ruínas que tentavam arruinar a burguesia das passagens (KOTHE, 1978, p. 82).

A cidade moderna arquetípica está sustentada sobre o culto do provisório: ela se constrói com materiais fadados à superação, no rumo de um progresso eterno. As passagens

foram, também, passagens de tempo, fadadas a serem destruídas por novas barricadas – e estas foram experiência sociais concretas de destruição do tempo e da ordem burguesa. Essa ideia do provisório, do passageiro, na verdade, concentra todos os demais elementos presentes na ideologia da modernidade. O passageiro, comolição da modernidade, permanece como um dos legados mais importantes do espectro das subjetividades burguesas, sendo disseminado, por essa razão, dentre os rincões do mundo que desejaram refletir Paris.

Capítulo III

As Halocinações

Faze repassar sob teus olhos toda a série de objetos venerados e talvez, pela sua natureza e sucessão, eles te revelem uma lei, a lei fundamental de teu verdadeiro eu

Friederich Nietzsche, "Humano, Demasiado Humano"

O método deste trabalho: a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar

Walter Benjamin, "Paris, Capital do Século XIX"

Uma capital na periferia da modernidade

Se a contingência fenomênica dos textos com os quais a cidade de Belém gosta de se descrever, e de sonhar, são da natureza exposta no Protocolo de Sonhos com o qual iniciei este trabalho, chega a hora de perguntar sobre a natureza da sua fantasmaticidade, das suas imanências fantasmáticas. Vamos encontrá-las no próprio mito do universo urbano. A experiência histórica – traumática, economicamente negativa, dispersiva de muitos processos sociais então vigentes – do ciclo do látex possibilitou um eficaz diálogo com esse mito. Seus desdobramentos, suas assimetrias, suas soluções de imanência confabulam, engendrando as contradições discursivas – a temporalidade – desta pequena capital periférica da modernidade.

> São duas horas da madrugada. Aos nossos olhos desenrola-se um painel esplêndido e fantástico; ao longe vemos suspenso no firmamento um candelabro de centenares de luzes trêmulas, à semelhança de estrelas agrupadas em um ponto do espaço!
>
> É a cidade de Belém que nos aparece naquelas luzes.
>
> E estamos remando contra a maré! O bote como que recua diante daqueles clarões deslumbradores do progresso... e ficamos ainda ancorados diante da capital do Pará! Vemos pela amplidão da baía dezenas de luzes que nos anunciam que ali estão os navios representantes dos povos mais civilizados do mundo!
>
> E somos obrigados a contemplar...sem podermos chegar!
>
> E ficamos em cima da tolda, presos aos raios de tantas luzes, iluminando um povo que dorme! Que horas longas e que momentos de contemplações misteriosas e indefiníveis! (LEITE MORAES, 1995, p. 300).

O mito da cidade demoníaca ressurge num ermo improvável, a cidade de Belém do Grão-Pará, no ano de 1895. A abundância de pontos de exclamação dá ao texto fé e ingenuidade. O narrador, J.A. Leite Moraes, avista Belém após longa viagem pelo Tocantins. Sua admiração prossegue tão logo consegue desembarcar:

> Agora, de pé, em cima do cais, estamos perplexos e confusos, atônitos e admirados! Que vozeria enorme é esta que nos atordoa os ouvidos? Ruído estrondoso do tropel de um povo; o rodar convulsivo dos carros, semelhante um trovão que não se interrompe... tudo nos aponta o comércio, que fala de viva voz com a América e com a Europa! Naquele tumultuar de povo pelas ruas e pelas praças, naquele estremecimento progressivo de todas as forças vivas da civilização moderna.
>
> Há ali um povo... mais do que um povo - uma nação... o futuro o dirá. Dorme ainda, mas sonha todas as grandezas do mundo, tendo as plantas sobre o Tocantins e a fronte recostada sobre o Amazonas! (LEITE MORAES, 1995, p. 302).

Leite Moraes impressiona-se com o futuro. Explicitamente, diz que a cidade ainda está *despertando*; ainda não é, mas será grande e moderna. Uma cidade sonhada. As luzes que protegem a Belém que dorme são anjos da modernidade dispostos em candelabros, protetores do futuro. São enunciados anunciadores. Esse trecho, como os demais que descrevem Belém, possui um padrão enunciatório, uma temática espectral, a sugestão de um lugar de fala e objetos enunciados que conformam uma lexia cronotópica a qual chamo *semiotical blues*.

A observação do trecho acima e a descoberta da recorrência do mesmo padrão referencial em dezenas de outros textos da subjetividade de Belém levou-me a formular a hipótese de que os mitos da modernidade, dentre os quais o da cidade demoníaca, ou daimoniaca, no sentido de alteridade, também estão presentes no ideário desta que não é uma metrópole, mas uma cidade periférica, porém, estrategicamente inserida na história da modernidade, a julgar que seja possuidora de um trabalho de dialogia e uma memória fantasmática a respeito da modernidade.

Alegorese e modernidade periférica

De acordo com Marshall Berman (BERMAN, 1992), a modernidade é uma experiência vital e histórica que pode ser mapeada pela constância com que certos autores evocam certos temas. Haveria mesmo, propõe esse autor, uma tríade de temas fundamentais característicos da experiência moderna, os quais seriam o impulso criador e inovador, a percepção da totalidade e o princípio dialético, pelo qual se experimentaria certa sensação de ganho e perda – ou melhor, de fascínio e repúdio diante das inovações do moderno.

A modernidade de Belém pode ser compreendida em sua função alegorética. Cidade periférica no capitalismo triunfante, mas vinculada a esse capitalismo de maneira estrutural, em razão de sua função econômica de centro mundial do comércio seringueiro – um produto fundamental e estratégico para a produção industrial de então – ela constituiu uma intersubjetividade grandemente aberta à visibilidade dos processos "centrais" da modernidade.

A modernidade conforma, como demonstrou Benjamin, um tecido social intersubjetivo – um plano mental difuso, plenos de referências, ideias e tipos – essencialmente alegórico. No entanto, pode-se falar numa alegorese múltipla para caracterizar as diversas codificações e transliterações da experiência moderna.

Assim, os três temas fundamentais característicos da experiência moderna ressurgem, alegoricamente, na intersubjetividade de Belém. O elogio do "impulso criador e inovador" e a percepção do plano social em sua "totalidade" são elementos presentes no imaginário de Belém, durante o ciclo do látex, podendo ser decodificados em diversas atitudes da burguesia local e, igualmente, nos atos do poder público. Reformas urbanas, o estilo eclético, o planejamento da expansão industrial e comercial, reforma e ampliação do equipamento citadino, políticas de formação e educação, práticas e políticas de higiene privada ou pública, estratégias de zoneamento social, com a formação de guetos para os imigrantes, etc – enfim, as diversas halocinações produzidas, alegoricamente, pela modernidade vivenciada em Belém.

Por outro lado, o "princípio dialético", pelo qual se experimentaria certa sensação de ganho e perda, essa condição de fascínio e, ao mesmo tempo, repúdio, diante das inovações do moderno, pode ser observada na própria constituição do modo como o ciclo do látex e a cidade de Belém foco central do discurso de poder que é e que foi a experiência local da modernidade – permaneceram no imaginário social constituído.

Além desses três princípios, deve ser citado, por ser algo que permeia a tudo, a abundância das mercadorias europeias na cidade de Belém, durante todo o ciclo e disseminada por um espaço social amplo, que se estendia bem além da burguesia local e que, assim, se tornou uma referência (ou múltiplas referências) permanentes no imaginário local. Essas mercadorias engendraram uma cultura do alegórico, um culto do distante, grandemente disseminado e ainda presente na intersubjetividade belemense. A difusão delas – o que consiste numa das mais importantes diferenças entre o ciclo do látex em Belém e em Manaus – gerou um efeito de permanência, de duração, importante para a compreensão dos processos sociais locais. Esse *efeito de permanência* teria sido, a nosso ver, certa tradição de decodificação do mundo pela via de uma vivência do instante – ou seja, de uma compreensão alegórica do mundo, o que vem a constituir, precisamente, o *semiotical blues* tematizado no horizonte deste trabalho.

A experiência de modernidade da periferia do capitalismo foi igualmente alegórica, tal como as demais experiências de modernidade, havidas nos diferentes "centros", se se pode assim dizer, da emanação do moderno. Isso porque uma experiência de modernidade seja, antes de tudo, uma experiência de visibilidade do moderno.

O paradoxo moderno

A característica fundamental da experiência do moderno, segundo Berman, seria, justamente, o terceiro dos temas por ele sugerido para caracterizar esse estado de espírito: o *aspecto dialético*, que toma o estar-no- mundo moderno:

> ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, 'tudo que é sólido desmancha no ar (BERMAN, 1992, p. 15).

Ou seja, é viver uma vida de paradoxo e contradição. Esse estado de espírito seria caracterizado por uma espécie de experiência de limite, de tempo como de espaço, pela qual o indivíduo teria a impressão de estar num ambiente que promete desintegração e mudança, mas também a continuidade da vida, dando esperanças, a esse indivíduo, de poder alcançar uma espécie de paraíso em Terra, uma espécie de vida eterna, representada pela sensação de que se domina – enfim – as forças da natureza. Essa ambigüidade, esse paralelismo de sensações, seria o núcleo duro do turbilhão moderno, uma experiência angustiante, mas, também, eufórica, situada nos limites entre a felicidade tresloucada – a empolgação política ou o extravasamento do belo, por exemplo – e a prostração absoluta. Uma experiência, enfim, capaz de gerar um novo homem, localizável na mesma instância paradigmática que a "cidade demoníaca", antes referida: *As pessoas que se encontram em meio a esse turbilhão estão aptas a sentir-se como as primeiras, e talvez as últimas, a passar por isso* (BERMAN, 1992, p. 15).

Berman evoca variados autores para demonstrar o eixo paradigmático da modernidade, dentre os quais Marx, no seu "Manifesto comunista" e Nietzsche, em "Além do bem e do mal". Em ambos, localiza uma retórica vertiginosa, capaz de representar esse paradoxo essencial presente na subjetividade moderna,

> Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de Antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas: todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos (MARX, citado por BERMAN, 1992, p. 15) e,
>
> Nós modernos, nós semibárbaros. Nós só atingimos nossa bem-aventurança quando estamos realmente em perigo. O único estímulo que efetivamente nos comove é o infinito, o incomensurável (NIETZSCHE, citado por BERMAN, 1992, p. 23) 186.

observando que o ritmo afogueado desses textos – e do conjunto dos textos produzidos sob a ambientação moderna, compartilham de uma *vibrante energia*, de uma *riqueza imaginativa*

mas, também, de uma *rápida e brusca mudança de tom e inflexão* e de uma *prontidão em voltar-se contra si mesma, questionar e negar tudo o que foi dito* (BERMAN, 1992, p. 24).

Modernidades periféricas

A experiência do moderno, sobretudo a experiência do paradoxo moderno é, portanto, uma experiência universal. Ela não é exclusivamente sabida nos epicentros produtores da subjetividade moderna: chega às suas periferias. A São Petesburgo, notadamente, como observa Berman,

> A construção de São Petesburgo é provavelmente o exemplo mais dramático, na história mundial, de modernização draconiana concebida e imposta. (...). No espaço de uma década havia já 35 mil construções em meio aos pântanos; em duas décadas, 100 mil pessoas, e Petesburgo tornou-se, praticamente do dia para a noite, uma das maiores metrópoles da Europa (BERMAN, 1992, p. 201-202).

Interpretando esse esforço como uma modernidade bizarra e desvirtualizada, sentida pela população local na sua ambivalência fundamental:

> Os russos do século XIX experimentaram a modernização principalmente como algo que não estava ocorrendo, ou como algo que estava ocorrendo à distância, em regiões que, embora visitassem, experimentavam mais como fantásticos antimundos que realidades sociais; ou ainda, quando ocorresse no país, como algo que acontecia das formas mais irregulares, vacilantes, flagrantemente destinadas ao fracasso ou estranhamente distorcidas (BERMAN, 1992, p. 200).

Isto dito, e sem desejar sugerir um paralelo material entre a experiência moderna russa e a experiência moderna constituída na Amazônia, desejaríamos indagar sobre a relação de proximidade entre essas duas formas de experiência moderna "de periferia" e, assim, estabelecer, sim, um paralelo subjetivo entre as duas experiências históricas.

Pois, tal como a vivência do paradoxo moderno havida em São Petesburgo, também a modernidade belemense foi bizarra e desvirtualizada, constituída sobre sensações vislumbradas assopradas de regiões distantes bem mais distantes que a periferia russa – que eram experimentadas mais como fabulosos antimundos que como práticas sociais. Tal como a experiência histórica de diversas outras modernidades periféricas espalhadas pelo mundo, a modernidade belemense aconteceu de forma irregular, vacilante, distorcida e, sobretudo, flagrantemente destinada ao fracasso.

Em primeiro lugar, é preciso situar a experiência da modernidade belemense num tecido histórico que antecede o ciclo do látex em século e meio, precisamente na

reconstrução da cidade, por volta de 1750, segundo os projetos iluministas do Marquês de Pombal. A ambivalente condição de fronteira com o mais bizarro e intransponível dos mundos que a nação portuguesa teve a ousadia de colonizar, fez de Belém, desde sua primeira forja, uma missão desacreditada. A reconstrução pombalina parece ter sido vista, por seus contemporâneos, como uma encenação desmedida dos fabulosos antimundo lisboetas. As próprias elites do Grão-Pará sempre estiveram com um pé nos navios, prontas a deixar o território conquistado falsamente conquistado, segundo a impressão geral – para se abrigar da destruição iminente, representada por inúmeros e permanente obstáculos, dentre os quais o maior de todos, a natureza.

Assim, teceu-se uma modernidade ambígua, marcada pelo encontro entre a encenação do antimundo (o moderno exterior e distante) e a fragorosa sensação de derrota ante ao processo colonizador, ante a domesticação do mundo natural amazônico – uma derrota, não obstante, relativa, se se considerar os resultados realmente obtidos.

Mais tarde, também a guerra civil iniciada em 1835 constituiu uma experiência social moderna, no que teve de explosivo, contraditório, vibrante e alegre – e no seu desejo tácito de por abaixo a ordem vigente e recriar o social. Não obstante, também essa modernidade se constituiu por meio de espelhos – por meio de referências intermediadas por *grandes narradores* – diversos membros do clero e da elite local – que constituíram um apelo revolucionário espelhado experiências que tiveram em seu encontro com a sociedade norte-americana (os irmãos Aranha), com os ideais da Revolução Francesa (os padres Baptista Campos e Siqueira e Queirós, dentre vários outros) ou com o processo de reconstituição do estado português, em seguida às revoluções do Porto, de 1820 (Felipe Patroni).

Enfim, a renovação de Belém, iniciada em 1870 e concluída, dramaticamente, em 1912, trouxe no seu bojo a soma dessas experiências "de modernidade" constituídas no tecido da sua experiência histórica. A cidade-látex foi, em boa parte, um antimundo, uma modernidade falsamente conquistada, uma experiência urbana irregular, uma experiência social vacilante, uma experiência econômica distorcida e, sobretudo, uma experiência política flagrantemente destinada ao fracasso.

Modernidades tardias

Uma figura paralela à da modernidade periférica é a modernidade tardia. Georg Simmel é seu apóstolo. Não obstante ser um dos fundadores da reflexão a respeito da

modernidade e do urbano, estabelecendo os elementos críticos necessários para a compreensão da gênese do fenômeno, em sua complexidade, deve-se lembrar que a modernidade que descreve tem por referencial não a Paris, tematizada por Benjamin como "capital" desse processo social e histórico, mas Berlim, que, em muitos aspectos, tal como São Petesburgo conforma o arquétipo da "modernidade periférica", conforma o arquétipo de uma "modernidade tardia".

Berlim se transformou numa das grandes cidades europeias no curso dos reinados de Wilhelm I e II, entre 1871 e 1918. Fê-lo por meio de uma expansão industrial e burocrática à ritmo forçado, criando uma paisagem peculiar em relação às demais capitais europeias, notabilizada pela inexistência de referenciais históricos significativos, num processo que Mackowsky descreve com uma frase irônica: *Berlim tornou-se uma cidade grande da noite para o dia, como um especulador feliz* (MACKOWSKY, 1902, p. 338). Naturalmente que há uma analogia cronológica e histórica entre a Paris do *Seconde Empire* e a Berlim do *Zweite Kaiserreich*, mas a experiência temporal das duas cidades é diferente.

As modernidades tardias produziram fenômenos urbanos contíguos às modernidades periféricas: plenos de uma alegorese que, sorrateiramente, dissimulava as condições de distância, cópia e simulacro em relação a, num primeiro plano, as cidades centrais da modernidade urbano-industrial oitocentista e, num segundo plano, à cidade daimoníaca prototípica da modernidade em geral. Não obstante, a modernidade tardia é menos envergonhada que a modernidade periférica – porque ela, normalmente, se mostra determinada a percorrer, mais rapidamente, o caminho necessário a fim de recuperar seu "atraso" em relação às modernidades que conformam a proto-história do *moderno*. Nesse aspecto, o caso de Berlim é referencial. Disposta a recuperar o "atraso" em relação a Paris e a Londres, construiu, eficientemente, a lenda de um atraso nacional vergonhoso – a *verspätete nation* – e lançou-se a um projeto de *modernização* ágil e espantoso, candidatando-se, destemidamente, à condição de *capital do século XX*.

Com efeito, deve-se perceber que as obras de Simmel e de Benjamin, surgem como experiências nitidamente berlinenses, ainda que a de Benjamin refira a modernidade parisiense. O que de fato Benjamin faz é construir uma *Urgeschichte der Moderne*, uma proto-história do moderno, o que talvez não fosse possível a um autor, do século XX, que não tivesse se beneficiado de uma vivência em meio à modernidade tardia berlinense.

As experiências modernas havidas na América Latina foram, em geral e ao mesmo tempo, periféricas e tardias. Horizontalmente periféricas e verticalmente tardias. Em sua

dimensão periférica, tornou-se impossível, em primeiro lugar, produzir uma leitura da proto-história da modernidade: sua distância em relação às praças comerciais europeias teve o efeito de um corte epistemológico, com o resultado de uma espécie de embaralhamento entre forma e necessidade. Em segundo lugar, a horizontalidade periférica das modernidades latino-americanas gerou a permanência de uma espécie de vergonha social quanto a seus caracteres retóricos e encenados – a sua alegorese, portanto. Em sua dimensão tardia, essas modernidades tiveram ímpetos irregulares de modernização, gerando novos efeitos sociais que acabaram por contribuir para uma reconfiguração do próprio tecido moderno, criando novos tipos ideais, novas formas de interação social e novos paradigmas para o fenômeno da modernidade.

Finanzaristokratie

Em Belém, durante o ciclo do látex, teve-se, essencialmente, uma experiência periférica de modernidade. Uma experiência alegorética, incapaz de discernir, com mais precisão, entre o que era necessidade – do plano urbano, do capitalismo, das práticas de interação social – e o que era a forma social dada a esses mesmos elementos. Incapaz de tracejar uma proto-história dos fenômenos que admira – que a burguesia local admira – o tecido subjetivo que veste a cidade consiste no *semiotical blues*: na alegorese da modernidade produzida nas suas periferias.

Retornemos à cidade-látex e a suas alegorias. Um espectro de "modernidade" a envolve. Há dinheiro para possibilitar a vinda desse espectro - como há dinheiro para criar um serviço público que se destina, em Belém do Grão-Pará, a lavar as ruas da cidade com lavanda e patchouli. O essencial da urbanidade propiciada pela modernidade, indica-nos Simmel, é o dinheiro – ou melhor, a monetarização da vida: *As cidades grandes são desde sempre o lugar da economia monetária* (SIMMEL, 1991, p. 193, citado por WAIZBORT, 2000). Os hábitos se modificam e costumes mais liberais grassam numa certa ideia de "alta goma": alguma cocaína – então um produto vendido em farmácia - algum ópio, a moda, o comércio, as herdades, as viagens para a Europa, as saudades de Lisboa, as festas, as récitas líricas, os florais, o ferro. Incipts de uma modernidade instalada numa zona da periferia do capitalismo com certa eficácia: uma eficácia discursiva bem mais que pragmática.

> Tu marches vers Auteil tu veux aller chez toi à pied
> Dormir parmi tes fetiches d'Océanie et de Guinée
> Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance

> Ce sont les Christ inférieurs des obscures esperances
> (APOLLINAIRE, 1920, p. 15).

A modernidade é um fetiche inscrito em campos de velocidade, praticidade e novidade. Modernidade é um período histórico da burguesia que Marx chama, não sem ironia, de Finanzaristokratie. Os franceses talvez tenham sido os primeiros a apresentar ao mundo a nova ordem. *Au centre d'une rue immense / De chemins de fer rayonnants, contava Gautier* (1880, p. 193). Mencionando, ainda, que *La haute cheminée / Sombre et chaperonnée / D'un tourbillon fumeux / Comme un mât de navire / De sa pointe déchire / Le borde du ciel brumeaux* (GAUTIER, 1845, p. 93). Rimbaud, por sua vez, propunha algo que me parece ser o paradigma da modernidade: *et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir* (RIMBAUD, 1984, p. 95). A partir do desenho do tom esfumaçado e azulado da modernidade traçado pelos franceses, foi fácil, para os russos, perceberem que precisavam falar de subterrâneos e que demonstraram, com isso, uma modernidade reprimida. E logo ingleses falaram em *tea and cheminee*, e alemães falaram em uma certa alegria hermética que foi referência, ou subterfúgio, entre coquettes de Berlim.

O ponto de convergência das potencialidades e das potestades da modernidade está no seu fetiche central: o dinheiro.

Também em Belém foi formulada uma *Finanzaristokratie*. O dinheiro era Oceania e Guiné sob outra forma de fé. A imagem mais evocada para mencionar a "Era da Borracha", dentre os narradores que ouvi, é possivelmente a mais grotesca de todo o imaginário do ciclo: todos se lembram que havia pessoas que acendiam charutos com cédulas de alto valor. Não se pode, talvez, imaginar situação narrativa mais dissimulada: quando se conta tal gênero de coisa, celebra-se, através da evocação da imagem do desperdício, a culpa de ser herdeiro do passado. O sentido latente dessa fala talvez dissesse o seguinte: "da mesma forma que eles desperdiçavam quinhentos mil-réis, desperdiçaram, também, a nossa herança". Em Belém, o passado é um fetiche monetário. Fundamentalmente, os narradores de Belém lamentam não mais que o fato de não mais terem dinheiro. Sob esse pretexto o passado é evocado de uma forma poética.

Cartografias da cidade-látex

Entre 1880 e 1912, período áureo da economia seringueira na Amazônia, a cidade de Belém foi o ponto central de um discurso de poder - a modernidade - que lhe reformulou o

plano urbano e os costumes. O monopólio mundial do látex, mantido pela Amazônia nesse período, permitiu investimentos, públicos e privados, que tornaram Belém uma cidade única, de cores tradicionais acrescidas dos signos de sofisticação, higienização e agilização da vida citadina do mundo europeu de então. Seguindo esses princípios, essa Belém ergueu-se altiva, uma capital da modernidade, ainda que na periferia extrativista e monocultora do capitalismo oitocentista.

Em 1905 o município de Belém possuía uma área de 40.156.568 m2, com 24.103.972 m2 de área edificada, o que correspondia a 53 ruas e avenidas, 52 travessas, um labirinto de "corredores", ou seja, estivas, e pequenos caminhos, 22 largos, 790 construções assobradadas, inclusive os "palacetes", 9.152 prédios, 2.600 pequenas casas e onze grandes trapiches nos portos.

Essa era a cidade "lemista", administrada pelo intendente Antônio José de Lemos, principal líder político paraense entre 1897 e 1912 e que realizou tantas reformulações na cidade que, não raro, associa-se à sua figura a própria "Era da Borracha", como se tivesse sido o principal responsável pela riqueza amazônica da época. A Belém-látex pré-lemista, tanto a capital do Grão-Pará imperial quanto a cidade dos primeiros tempos republicanos, já apresentava uma série de avanços modernos. No entanto, para dizer o que "foi", modernamente, a Belém-látex, seria melhor ir a 1912, ano da *débâcle* - a falência da economia seringueira -, para que se tenha a somatória das cartografias das suas modernidades, seja a parte de Belém que foi de inspiração "lemista", seja a parte dela que surgiu de outras inspirações, tanto públicas quanto particulares.

Em 1912 a cidade estava dividida em seis distritos, cada um coordenado por uma prefeitura policial. O primeiro distrito englobava o núcleo inicial da cidade, o bairro da Cidade Velha em primeiro plano. Principalmente residencial, ali também estavam instalados os principais prédios do poder público, os palácios governamentais, as secretarias de Estado, o presídio de São José, a sede do bispado, o Arsenal de Marinha, os corpos policiais e os bombeiros.

O eixo estrutural era a avenida 16 de Novembro, que unia o Largo dos Palácios, sede administrativa, ao Largo de São José - passando, na metade do caminho, pelo Largo do Redondo. Mas o eixo principal, local de residência das famílias tradicionais, era o circuito formado pelas ruas Dr. Assis e Dr. Malcher, ambas paralelas, que uniam o Largo da Sé ao Arsenal de Marinha. Nesse eixo, travessas importantes constituíam a velha Belém, familiar e devota. Era ponto importante a Rua Siqueira Mendes, a mais antiga da cidade, que ia da

Sé ao Largo do Carmo, local de importantes referências urbanas como o Palácio Velho, antiga sede do governo, o colégio e a igreja do Carmo e o Porto do Sal, ancoradouro de embarcações fluviais que, ali mesmo, comercializavam seus produtos. Outro local de convergência do distrito era o Largo de São Joãozinho, por trás do Palácio dos Governadores, sede do governo, construído durante a administração pombalina, na metade do século XVIII. Para ali convergiam as ruas de Santarém e de Cametá, artérias residenciais. A avenida 16 de Novembro e as ruas Dr. Assis e Dr. Malcher, e também os Largos da Sé e dos Palácios eram atendidos pelos serviços de bonde elétrico. No mesmo distrito, em direção ao Rio Guamá, havia ainda o bairro do Jurunas, habitado por classes populares, mas não inteiramente aberto aos imigrantes nordestinos que chegavam.

O segundo distrito constituía o bairro da Campina, ou do Commércio, cujas construções antigas iam, aos poucos, sendo substituídas por novos e imponentes prédios modernos. É interessante observar como o ciclo do látex modificou as estruturas sociais desse antigo bairro de Belém, firmando-o como bairro comercial. A grande área que ficava entre os alagados do Piry - uma imensa área lamacenta cujo aterramento, a partir do século XVIII, determinou os rumos da evolução urbana da cidade - e a faixa litorânea, tradicionalmente "a Campina", logo se dividiu em dois setores razoavelmente demarcados: o Commércio, ou seja, a parte litorânea e mais antiga do bairro, e a Campina, a zona de aterramentos que adentravam no velho Piry e faziam-no sumir. Porfim, o segundo distrito compreendia, ainda, o bairro do Reduto, que abrigou, a partir da década de 1910, fábricas e vilas operárias.

Três bairros, portanto, compunham o segundo distrito. Os pontos de convergência urbana desses bairros eram muitos, mas seus eixos eram razoavelmente contínuos. Assim, a Rua João Alfredo, ainda no bairro do Commércio, se transformava em Rua de Santo Antônio, e, a seu ponto final, era paralela à principal artéria do bairro do Reduto, a Rua 28 de Setembro. A Rua Paes de Carvalho atravessava os bairros da Campina e do Reduto como uma artéria de ligação. Nesse distrito os pontos de convergência urbana eram, no Commércio, o *Boulevard* da República, em frente à baía do Guajará, o complexo de mercados do Ver-o-Peso, o complexo de trapiches do porto e o Largo das Mercês. Na Campina, o Largo do Rosário e, no Reduto, a sua "doca" que, a partir de 1905, com a construção do cais inglês, foi sendo descaracterizado e perdendo suas funções tradicionais, como ponto de desembarque do comércio fluvial.

O terceiro distrito atendia, de início, unicamente, à parte de Belém que estava destinada a ocupar a função de novo centro da cidade: o Largo da Pólvora. A partir de 1905, os limites da jurisdição desse terceiro distrito foram elevados até a Praça Baptista Campos e seus arredores, que antes pertenceram ao distrito da Cidade Velha. O Largo da Pólvora constituía ponto mítico de Belém. Ali concentravam-se as maiores esperanças no futuro da cidade. Estava instalado em condições geográficas favoráveis, num ponto sólido de terra e na confluência entre cinco dos seis distritos urbanos. Além disso, durante a primeira fase do ciclo do látex, entre 1860 e 1885, aquele ponto de Belém foi convertido em lugar de divertimentos: cafés, bares, bilhares, prostíbulos, circos e teatros de rendez-vous (como o famoso Chalet), o que dava ao lugar certo ar de mistério e de proibição. Com o tempo, com a urbanização das proximidades e com a sofisticação crescente daquelas "diversões" - instalação de "cinematógrafos", construção do Theatro da Paz e do Grande Hotel, inauguração de cafés elegantes, do Palace Theatre e até de uma montanha russa, a Pólvora tornou-se o ponto mais elegante da cidade, com suas calçadas largas e com a transformação das avenidas 15 de agosto e Ferreira Penna em *boulevards* arborizados. As imediações também se modificavam nesse sentido. Baptista Campos, a avenida Serzedello Corrêa e a "Soledade" tornaram-se, entre 1895 e 1910, local de residências importantes, place dos palacetes, o mesmo acontecendo com as duas grandes avenidas que partiam da Pólvora: São Jerônymo e Nazareth, que se prolongavam entrando na área do quarto distrito.

Essa quarta área urbana possuía um grande eixo estrutural: a avenida Nazareth, que partia do Largo da Pólvora em direção ao Largo de Nazareth e que, daí em diante, seguia com o nome de avenida Independência, mais larga e retilínea, até o Largo de São Braz. As Avs. São Jerônymo e São Braz, paralelas à Nazareth, davam o corpo principal do imponente bairro de Nazareth, antiga zona rural da cidade, antes ocupadas por "rocinhas", quintas e granjas típicas da Belém oitocentista, e que agora davam lugar a palacetes e sobrados das elites seringueiras mais prósperas. Do Largo de Nazareth partia a avenida Generalíssimo Deodoro, que seguia até o Largo de Santa Luzia, onde estavam instalados os novos prédios da Santa Casa de Misericórdia. Essa avenida, por sua vez, constitua o eixo central do recente bairro do Umarizal, cujas ruas foram abertas sobre um cerrado bosque de umaris, de onde lhe vem o nome. Além do Umarizal, passando o Largo de Santa Luzia, a Tv. Dom Pedro, a avenida São João e a Rua da Municipalidade compunham as artérias principais do bairro também recente da Sacramenta que, por sua vez, comunicava-se com o Reduto.

Mas o quarto distrito ia além de Nazareth: alcançava o bairro de São Braz, em torno do largo de mesmo nome, onde, em 1909, foi inaugurado um grande mercado municipal. Havia ali a estação principal da estrada de ferro de Bragança e um velódromo. A partir de São Braz, em direção ao sul, ou seja, ao Rio Guamá, havia uma tendência de expansão urbana cujo eixo foi a avenida José Bonifácio, que levava ao cemitério de Santa Isabel. A sucessão de travessas paralelas à José Bonifácio logo constituiu o bairro do Guamá. As áreas próximas ao Largo de São Braz, mas pouco urbanizadas, foram utilizadas para instalar os largos fluxos de imigrantes nordestinos, expulsos pelas secas e atraídos pelo fascínio da borracha. Para muitos, essas áreas de São Braz constituíam os pontos mais perigosos da cidade, e parecia haver um certo descontrole, naquela área, dos projetos urbanos lemistas. São Braz fora programado ser a porta de entrada ao bairro de Queluz, que Lemos pretendia tornar a zona mais nobre de Belém e futura sede do poder público. Ocupado pelos imigrantes nordestinos, que ali desembarcavam e se estabeleciam, talvez por isso, não tenha sido urbanizado de acordo com os projetos da intendência.

Também a partir de São Braz seguia a magistral avenida Tito Franco, projeto fundamental da urbanística lemista, que pretendia definir, como de fato definiu, os rumos da expansão futura da cidade. Essa avenida levava ao "marco da légua", marco da primeira légua patrimonial urbana, ponto limite de Belém. Nessa grande avenida vazia, de quase nove quilômetros de extensão, cercada por matas, o poder público construiu equipamentos de grande porte: o Instituto Lauro Sodré, escola técnica com aparato europeu, o asilo de mendicidade, o asilo dos alienados e o Bosque Municipal, primeiro dos dezesseis grandes bosques que seriam construídos na cidade, não fosse o *débâcle* da economia seringueira. Construções particulares não menos imponentes foram sendo construídas, aos poucos, ao longo e nas proximidades da Tito Franco, e também novas quintas e granjas foram ali instaladas. A estrutura urbana projetada, por sinal, previa casas com quintais imensos, de modo a resgatar o antigo ar rural de Nazareth.

Os distritos urbanos de número 5 e 6 constituíam projeções imaginárias da expansão do tecido urbano. Pode-se vê-los no mapa de José Sydrim, desenhista municipal, elaborado em 1905, onde constituem uma malha simétrica perfeita, composta por dezenas de quarteirões retangulares cortada por largas avenidas e boulevares e preenchida por bosques e praças.

Esses dois distritos imaginários indicam o projeto urbanístico de Antônio Lemos, assinalando os rumos de crescimento urbano pretendidos pelo poder público. Eles encerram-

se rigorosamente na fronteira da primeira légua patrimonial urbana, tracejada sobre a forma de um anel viário a ser implementado.

Mas, naturalmente que nem tudo era imaginação no desenho desses distritos: os subúrbios da Pedreira, da Sacramenta, do Telégrafo e do Marco, bairros atuais de Belém, conformavam, já, manchas urbanas, algumas importantes, como no caso do primeiro desses quatro subúrbios. Além disso, cabe destacar a avenida Tio Franco de Almeida, eixo central do projeto lemista, que separava os dois distritos e que já então constituía a entrada e saída terrestre de Belém. Cabe ainda notar-se que esses dois distritos imaginários cobriam a larga extensão de terras alagadas da cidade, de resto representados no mapa de 1905 por meio de linhas pontilhadas – curiosamente subpostas, não obstante serem as linhas reais da planta, pelo tracejado forte dos quarteirões a construir.

Vida comercial

O ciclo do látex fez de Belém uma metrópole mercantil, governada por uma burguesia associada ao capital estrangeiro. Socialmente, uma das características marcantes dessa cidade-látex foi o emprego de grandes contingentes populacionais em ramos complementares da atividade de produção. A base do sistema comercial montado para a exploração do látex foi o capital estrangeiro, já que não havia, na época, capital local capaz de sustentar o empreendimento. Esse sistema, gerido conjuntamente pelo Governo do Pará e por empresas estrangeiras, sem que deixasse de ter parceiros locais, baseou-se numa série contínua de laços de dependência, gerando diversificada cadeia de créditos que incluía companhias de seguro, casas bancárias, casas aviadoras, proprietários de terras, companhias de navegação, casas de crédito comercial, companhias seguradoras, seringalistas e seringueiros.

As mudanças econômicas transformaram Belém em centro de negócios e, ao mesmo tempo, em local de residência e convívio da classe alta e da ampla classe média. O Governo do Pará e a Intendência (prefeitura) de Belém reconstruíram a cidade insistentemente durante todo o ciclo, por um lado urbanizando bairros anteriormente rurais, como Nazareth e, por outro, procurando constituir novos bairros com ares rurais, como o Marco e a Pedreira, demonstrando um avançado conceito de periferia urbana.

Descrever a Belém da época, e Belém era o principal entreposto comercial do negócio da borracha, é falar dos intrincados pilares econômicos que regiam e ligavam

parceiros comerciais. Três casas exportadoras detinham, em geral, a metade das grandes exportações amazônicas, sendo o restante dividido entre firmas menores, quase todas estrangeiras. Essas três grandes casas, sediadas em Belém, eram a Ernesto Schramm, que representava a Heilbut, Symons & Co., de Liverpool; a Sears & Co., uma subsidiária da prestigiosa W.R. Grace & Co., do grupo internacional Sears, que logo se tornou a líder do mercado norte-americano, sendo ainda no final do século XX a fornecedora de indústrias como a Goodyear, e a Pirelli; e a La Rocque da Costa & Co., com capital misto norte-americano e paraense.

O meio bancário de Belém possuía diversos estabelecimentos pequenos, de capital paraense, e nove casas com capital superior a 20 mil contos de réis, que eram o Banco da Lavoura, o Banco Nacional do Brazil, o Banco do Pará, o Banco Commercial do Pará, o Banco de Belém do Pará, a agência do Banco do Brazil, o English Bank, o London and Brazilian Bank e o banco Emissor do Norte (mais tarde chamado de Banco Norte do Brazil). Além desses, outros dois bancos, sediados em Manaus, mantinham agências em Belém: o Banco do Amazonas (a partir de 1895) e o Banco Amazonense (a partir de 1904). As companhias de seguros mais importantes eram a Companhia Commercial do Pará, a Companhia Aliança, a Companhia Amazônia, a Companhia Lealdade, a Companhia Segurança e a Companhia Garantia Amazônia, todas sediadas em Belém e com sucursais em Manaus e no Acre.

O ciclo se completava com as casas aviadoras, estabelecimentos comerciais que abasteciam os seringais em troca da sua produção, célula comercial do sistema e, porfim, com os seringueiros, a massas analfabeta que vinha do Nordeste ou de outros interiores paraenses em busca de sonhos e miragens de fortuna fácil.

Paralelamente ao comércio seringueiro, dois outros grandes comércios faziam a Era da Borracha: o comércio importador e o grande comércio das obras públicas, geridas principalmente pelo poder público. Os importadores foram, de início, firmas inglesas e norte-americanas, logo substituídas pelos portugueses e judeus. Numerosíssimas, abasteciam os delírios dos novos ricos, de gosto de imergente *art-nouveau* se transformando, por necessidade material e espiritual, em ecletismo. Os principais importadores eram as firmas Manoel Pinheiro & Cia., Silva Cerdeira & Cia., Andrade & Cia., R. Vieira & Cia., Braga e Amorim, Cunha Muniz, Silva Cascais, Aguiar Silva & Sobrinho, Antônio Peixoto Gomes e Mello (esta em Manaus) e T. Brambeer. Essas firmas abasteciam dezenas de lojas especializadas e, por vezes, as duas grandes "casas de departamentos" da cidade, as

poderosas “Torre de Malakoff ” e “Cúpula de Malquistã”, que se rivalizavam como fornecedoras de novidade às elites da goma.

O comércio das obras públicas era também intenso e um dos principais fatores de circulação de rendas do ciclo. Construções monumentais, sistemas de transporte urbano, de iluminação pública, de construções de estradas, pontes, portos e barragens possibilitaram a instalação, na região, de diversas empresas estrangeiras. Segundo Oliver Onody (1973), durante o ciclo do látex se instalaram em Belém firmas com capitais de vários milhões de dólares, como a Companhia “Port of Pará” (capital declarado de 32 milhões de dólares), a “Amazon Land and Colonization”, “The Sears Pará Rubber”, “Madeira Mamoré Railway Company”, “The Mojú Rubber Plantations and Development Company”, “Cie. d’Eterprises Électriques du Pará”, “La Brésilienne”, “Societé des Abbatoirs du Pará”, “Cie. Agricole et Commerciele du Bas Amazones”, “The Brazilian Rubber Trust”, “Cie. de Gas du Pará”, “The Amazon Telegraph Co.”, “The Pará Eletric Co.”, “Municipality of Pará Improovment Co.”, “The Amazon Valley Development” e a poderosa “The Amazon River Steam Navigation”, que penetrou mais profundamente no imaginário do ciclo.

Reurbanização

Modernizar a cidade significaria, inicialmente, criar as estruturas de um sistema eficiente de assepsia pública, ponto central da política do intendente Antônio Lemos, que viria acompanhada pela reforma urbana e paisagística propriamente dita. É importante ressaltar essa preocupação inicial e básica com a higiene pública, que leva a uma compreensão mais precisa do caráter da modernidade: não se pretendia, meramente, o embelezamento pelo embelezamento, mas uma eficiência e uma agilidade “civilizatória”.

Essa política de higienização de Belém, promovida pela Intendência, possuiu alguns momentos determinantes, em geral ligados à instalação de serviços: usina de incineração, necrotério municipal, reorganização eficaz do serviço sanitário, preocupação com a distribuição e com a higiene dos locais de venda de produtos perecíveis, com instalação de novos mercados e de quiosques, instituição de uma série de leis regulamentando as formas de transporte de carga e as posturas públicas e, também, de uma série de medidas de padrões arquitetônicos regulamentando o escoamento d’água e as formas de ventilação.

Antônio José de Lemos, o principal agente da modernidade de Belém, foi eleito intendente em 1897. Sua primeira grande medida de assepsia pública foi o estabelecimento

de um contrato com a firma Pereira Pinto & Cia, encarregando-a, a partir de 1898, de prestar serviços de incineração de lixo à cidade. Em janeiro de 1901 Lemos inaugurou a usina de Cremação, que logo deu nome a novo bairro e passou a se responsabilizar por todos os dejetos da cidade, do lixo biológico à produção fabril.

O de 1899 marcou iniciativas definidoras do programa lemista. Em março, o intendente conseguiu que o legislativo aprovasse a construção do novo mercado de peixes do Ver-o-Peso, com mais de dois mil metros quadrados em estrutura de ferro. No mesmo dia, inaugurou o Necrotério Municipal, estrategicamente instalado na área do Ver-o-Peso, ou seja, num local de constante movimentação de pequenas embarcações do interior, cujo controle de assepsia era difícil de realizar. Em julho desse ano, Lemos reorganizou inteiramente o serviço sanitário de Belém e firmou contrato com a empresa Mendes & Cia para a construção de um asilo de mendicidade, onde se recolhessem os indigentes. Esse prédio foi inaugurado em novembro de 1902 e justificou a aprovação de uma lei que proibia esmolar em Belém – na verdade, uma tentativa de minorar os inconvenientes da imigração. O asilo de mendicidade estava instalado, estrategicamente, na avenida Tito Franco de Almeida, ou seja, na zona rural do município, mas ao mesmo tempo, seu eixo principal de expansão urbana. Ele custou mais de mil contos de réis e possuía gerador de energia (que custou 64 contos de réis), lavanderia, uma pequena estação de bondes e estábulo. Toda a louçaria, o equipamento de cozinha e o equipamento de apoio médico em geral, foi importado da Europa.

Em 1905 foi inaugurado o novo matadouro municipal, numa área da periferia, às margens do rio Maguary (era fundamental sua localização às margens de um rio, para facilitar a chegada das reses, e também, em função do princípio da assepsia urbana, num local afastado do centro) foi outra dessas medidas, bem como a arborização da cidade com a opção pelas mangueiras, nos corredores urbanos centrais e a reformulação e constante aperfeiçoamento de códigos de postura, o que demonstra a extensão das preocupação do poder público aos domínios do plano privado dos indivíduos.

Em 1906 foi constituída em Londres uma empresa chamada The Amazonian Development Company Lt., de capital financiado pelo London & Brazilian Bank, com o objetivo de administrar e continuar a execução do sistema de esgotos urbanos de Belém. Foi outra estratégia fundamental da Intendência no seu projeto de assepsia pública. E a esse seguiram- se outros. Nos primeiros anos do século XX as medidas urbanizadoras se

intensificam: a Intendência abriu concessão para a exploração de quiosques de ferro e de madeira, pontos de venda de produtos diversos, à exceção de perecíveis.

Mas além da higienização do espaço público e da gerência da higiene no espaço privado, outra preocupação da Intendência quanto à modernização de Belém foi a redistribuição do espaço.

Uma das dimensões fundamentais da modernidade foi a normatização dos espaços públicos e privados, cada um a seu termo e sob certos princípios, pelos valores discursivos que, em seu processo histórico, habitaram lugares de fala como "civilização", "industrialidade", "desenvolvimento".

Gerenciar os espaços.... Juntamente com a higienização, ou provavelmente a partir dela, percebeu-se a necessidade de reformular a estrutura urbanística da cidade e remodelar seu padrão estético: avenidas, quadriláteros, bosques, bairros, tratamento do litoral e melhoria nos sistemas de canais direcionando, assim, a expansão do urbano.

A estrutura urbanística, em geral, passou por abrir novas vias e estradas, que cumpririam também o papel de direcionar o crescimento da cidade. Não foi necessário, em Belém, rasgar conglomerados urbanos de baixa renda, com a construção de avenidas e *boulevards*, a exemplo das reformas de Paris pelo barão Haussmann e a exemplo das reformas que seriam feitas posteriormente no Rio de Janeiro sob a intendência de Pereira Passos.

De fato, o projeto urbanístico de Lemos para Belém teve um outro mentor, ou talvez uma equipe deles: o desenhista municipal José Sydrim e seu ajudante José Moreira da Costa, que auxiliaram o intendente a conceber um projeto de futuro para o desenvolvimento urbano da cidade. Esse projeto, ou parte dele, é localizável nos relatórios da Intendência e nos álbuns municipais e estaduais. Percebe-se, dentre vários aspectos, a intenção de dominar as áreas alagadas da cidade, a instalação de bosques municipais, a construção de Largos em locais estratégicos, ou seja, nas confluências das grandes avenidas, e também a abertura de novos bairros que, em seus aspectos principais, repetiam o esquema traçado para o bairro do Marco da Légua, ou seja, ruas e travessas largas, com quarteirões assimétricos e de grande extensão, permitindo a existência de quintais de grande comprimento.

O projeto de urbanização do bairro do Marco exemplifica o pragmatismo lemista: avenidas de 44m e travessas com 22m de largura. Observa-se a preocupação interessante em

providenciar que os prédios construídos no novo bairro mantivessem uma distância mínima de 4,50m de terreno não edificado, permitindo sua expansão futura sob a forma de *boulevard*.

A questão do calçamento urbano de Belém foi um dos capítulos mais interessantes da administração Lemos. Seu princípio foi usar calçamentos diversos em diferentes áreas, a fim de manter a variedade dos aspectos urbanos e as características dos bairros. Com paralelepípedos de granito, calçou as grandes avenidas: Nazareth, Independência, São Jerônymo, 15 de agosto, o *Boulevard* da República, todo o bairro comercial e todo o bairro da Campina e as artérias de tráfego dos bairros do Reduto, da Cidade Velha e do Umarizal. Nas travessas residenciais importantes, mas de menor trânsito, usou o sistema de macadame, sucesso nas reformas parisienses do Barão Haussman. Nas pequenas ruas e alamedas dos bairros, utilizou pitorescas pedras irregulares. Na periferia, nos novos bairros que estavam sendo abertos utilizou, simplesmente, aterro. E conta-se que, ao redor do Teatro da Paz, inventou um tipo de paralelepípedo revestido com borracha, com o qual se evitava que os ruídos do trânsito prejudicassem os espetáculos. Porfim, nos largos, entre os largos, em algumas calçadas (as demais já ocupadas pelo antigo sistema das pedras de lioz), abriu passeios públicos de concreto.

O serviço de bondes elétricos foi inaugurado em agosto de 1907. Carros-salões (com vestíbulos em cada extremo), doze cadeiras internas, móveis, serviço de buffet, ventiladores, cortinas, cabides, vasos e plantas, escrivaninhas... eram a condução das autoridades nas ocasiões especiais. Para o público nobre, em ocasiões não especiais, havia carros "de primeira", com sete janelas, revestidos com palhinha e moldados com junco da índia e que traziam ainda cortinas de lona grossa, para quando chovesse. Para o público em geral, havia carros "de segunda", alguns com espaço central para transportar bagagens[37].

Porfim, a modernização incluía, também, a distribuição dos espaços culturais e bosques para as atividades físicas, que não podiam deixar de estar incluídas num projeto urbano idealisticamente moderno.

Menciona-se a intenção de Antônio Lemos em construir grandes bosques no plano urbano de Belém. A planta do engenheiro José Sydrim, em 1905, localiza apenas um bosque

[37] O serviço de bondes elétricos serviu Belém até 1947, e a Pará Eletric, empresa por ele responsável, foi dissolvida no início da década de 1950.

instalado, outro em projeto, e o projeto de um grande espaço que chama de "praça", mas que possui as medidas do padrão de então para os bosques municipais.

O único bosque público instalado durante a administração lemista foi "reinaugurado" em agosto de 1903[38]. Possuía uma série de elementos decorativos e utilitários e um lago central com extensão de 1.215 metros. As atrações do bosque tinham nomes curiosos Pavilhão de Diana, Rotunda dos Aventureiros, barracas de Peri e Ceci, Gruta Encantada, Choupana de Attala, nas quais de localiza também um pouco do espírito "moderno" da época.

Mas a modernidade não estava somente nas iniciativas públicas de transformação da cidade. A vida privada, e a tênue linha de contato entre público e privado no ciclo do látex demonstrava também que a *intentio anima* moderna animava a todos.

Pode-se indagar sobre qual teria sido a ingerência da Intendência, ou mesmo do grupo mais próximo ao poder lemista, sobre os padrões estéticos da arquitetura residencial da época. Sabemos que a arquitetura residencial de Belém, durante o ciclo do látex, foi marcada pelo requinte na construção de platibandas e frontões, de resto exigidas pelo código municipal de posturas, como mais uma estratégia de assepsia e circunspeção - as platibandas evitavam que as águas de chuva escorressem, pelos telhados, sobre as calçadas. A partir dessa regulamentação os proprietários passaram a competir uns com os outros para confirmar qual regia melhor, não assepticamente, mas esteticamente, o seu espaço privado, no que tange a esses recursos arquitetônicos. É possível, talvez, estender esse grau de competição a outros detalhes e outros sub-espaços, dos espaços privados - na pintura de interiores, por exemplo. A própria influência do padrão de qualidade e estético desenvolvidos nas construções públicas talvez tenham servido como fatores influenciadores do gerenciamento privado dos espaços. Pode-se assim ressaltar que a ideia de que a modernidade, tanto a desenvolvida no plano público quanto a submetida às leis privadas, preencheu todos os espaços de reformulação do urbano.

O gerenciamento dos espaços passava pelos elementos que, fenomenicamente, podiam ser vistos como benfeitorias ou melhorias públicas, e que, fantasmaticamente, em

[38] No dia 15 desse mês, aniversário do intendente. Em 1906, por decreto municipal, passou a chamar-se Bosque Municipal Rodrigues Alves.

sua subjetividade, eram enunciados de uma intenção de agilidade e velocidade: a iluminação, o calçamento, o sistema de telefonia e os transportes urbanos.

Para reformar Belém, Antônio Lemos não dispôs, no entanto, das próprias rendas da cidade: Belém possuía, nesse tempo, uma receita anual que girava em torno de 7 mil contos de réis. Durante os primeiros anos da sua administração, ainda no final do século XIX, Lemos contraiu uma dívida de cerca de 20 mil contos de réis para implementar a suas reformas centrais (os sistemas de higienização e expansão da cidade). Para pagar esses empréstimos, contraiu dois outros no exterior, um em 1905, de um milhão de libras esterlinas, a juros de 5% ao ano, e outro, em 1906, de 600 mil libras esterlinas, igual valor de juros. Ambos foram contraídos com a Ethelburga Syndicate Co., de Londres, e eram resgatáveis em até 50 anos. No bojo desses esquemas de transação capitalista é que se instala a materialidade de ser Belém uma capital provinciana instalada, não sem regalias, mas igualmente sem deixar de ter compromissos, num esquema "moderno" industrial de importância fundamental e mesmo estruturadora de transformações mundiais.

Cosmopolitismo e anonimato

A cidade-látex é descrita como um empório comercial. Os pregões de diversos mercados e casas comerciais fazem dela uma "praça" onde as relações sociais são produzidas tendo por referência o dinheiro, elo essencial entre os indivíduos modernos. Com efeito, é o dinheiro – o tema fundamental de Belém, durante o ciclo – que cria as condições para que se produza esse efeito de sentido que é a impessoalização da vida social, em Belém. Condições objetivas e subjetivas, note-se, posto que, objetivamente, constitui o elo que possibilita o contato, a inter-relação. E condições subjetivas porque engendra uma dinâmica funcional que passa a modelizar o convívio. O dinheiro socializa os homens como estranhos, como sugere Simmel (1998), promovendo novos critérios de distanciamento e estimulando a indiferença. As elites históricas são superadas pela *haute gomme*, que centraliza o mercado e vai, aos poucos, ocupando os postos públicos principais. A maior parte dessas novas elites são compostas por estrangeiros, notadamente portugueses e, aos poucos, em meio aos pregões do mercado de borrachas e de títulos, a cidade vai-se transformando num local de esquecimento e impessoalização. O afluxo de comerciantes se torna uma das características da cidade. Um certo cosmopolitismo grassa, intensificando uma vida nervosa e sua contrapartida: a fraqueza das relações inter-pessoais. Em certos locais e ocasiões – festas

públicas e religiosas, funerais de personagens públicos, chegadas e partidas de navios, leilões de borracha - o tecido social local produz grandes agregações populares.

Não se trata de "multidões", tais como as que habitam a cidade daimoníaca – e há uma diferença importante, a ser notada, entre uma cidade de 100 mil habitantes e uma cidade moderna "de centro", com 1 milhão de habitantes ou mais – porém, para os padrões experimentados historicamente pela Amazônia, trata-se de uma cidade imensa, onde não é mais possível conhecer a todos, ainda que apenas em suas fisionomias.

Petit Paris du Graô-Pará

> Conheci meu avô já idoso. Seus negócios haviam decaído. Em 1907 havia se mudado para Paris com a família. Foram três anos deliciosos e felizes. Morava no Boulevard Malhesherbes 12, bem perto da igreja da Madeleine. Acompanhavam-no minha avó, minhas tias Alice e Ana (Yayá), esta filha de seu primeiro casamento. Em 1910 veio a crise da borracha, que se agravou em 1911 e 1912. Foi um terremoto. Fortunas ruiram por toda parte. A borracha, que custava 8 mil réis o quilo (nesse tempo uma libra esterlina valia 25 mil reis) caiu a zero. Os seringais do oriente inundaram de borracha os mercados consumidores. Os ingleses nos desprezaram (MEIRA, 1976, p. 15).

É impossível dissociar os signos de apogeu dos de queda que conformam o passado-látex, ou seja, o *semiotical blues* de Belém. Ao se tratar da "Era da Borracha" os dois sempre caminham juntos, em todos os relatos, seja no próprio material discursivo relatado, seja na estrutura de relatar. É interessante observar que Paris sempre aparece. E sempre está associada à felicidade. Paris é o alter Ego da Belém-látex sonhada. Esse relato de Octávio Meira é pontual no que se refere aos signos centrais do nosso lugar de fala. No pequeno trecho as ideias se sucedem assim: avô- velho-passado-felicidade-Paris-crise-fim da felicidade é um típico relato dramático, com direito a apresentação empática da situação que será traída, desenvolvimento e ápice do conflito e final trágico reverberante.

Observe-se, ainda, que a preocupação em ser desprezado pelos ingleses é de uma ironia refinada, que completa proverbialmente a ideia expressada. Ser desprezado pelos ingleses demonstra, ao mesmo tempo, o total insucesso da empresa seringueira e o ridículo da situação imagínica- discursiva de pretender estar ao lado dos ingleses. De fato, para efeito de tecitura da ilusão discursiva que observamos, que sociedade da periferia do capitalismo, ao ser desprezada pelos ingleses, poderia ficar tranqüila quanto ao seu futuro?

E que sociedade da mesma periferia, com sonhos tão grandes, viveria feliz distante de Paris:

> De Paris vieram as louças compradas por meu pai, as baixelas. E vieram também as bebidas para a festa, as rendas e os bordados, as roupas de cama e mesa. Era tudo Paris, naqueles tempos em que não tínhamos ágios nem tarifas, em que exportávamos as nossas matérias-primas e os dólares e as libras davam para tudo, para todas as loucuras.
>
> Foram os anos mais felizes de minha tia Alice, que ainda hoje, com mais de 80 anos de vida, suspira pelos dias e pelas noites de Paris, suas festas, as récitas do Teatro da Opera, as noites de Montmartre, os passeios pelo Bois de Boulogne, o Maxim's, as corridas de cavalo... (MEIRA, 1976, p. 135).

Segue-se ainda uma lista longa de divertimentos parisienses. Os mais típicos. Coisa de turistas modernos da periferia do capitalismo. Na verdade, coisas oníricas muito concretas, ilusões discursivas. Feitas do mesmo material que constrói as histórias mais narradas sobre as loucuras do látex: o episódio no qual o intendente Antônio Lemos resolveu proibir as pessoas feias de circularem no centro da cidade, as várias notas de cem mil réis que acenderam charutos, as trouxas e trouxas de roupa suja que foram mandadas para Paris para serem lavadas - só porque as águas de Belém andavam tão barrentas na temporada...

Sim, e uma porção de histórias populares que fazem a delícia das velhas conversas de Belém. A maioria delas tendo por tema o esnobismo e a sofisticação "modernos" dos personagens da cidade e da cidade como personagem.

O ensaísta Leandro Tocantins Penna fornece um bom conjunto dessas teses sobre o esnobismo da modernidade paraense, que pouco tem em vista a real situação histórica que coloca Belém, na verdade, como uma cidade da periferia do capitalismo. As ilusões discursivas sobre o ciclo são bastante evidentes em duas de suas obras, o roteiro de viagens em forma de crônicas, "Santa Maria de Belém do Grão-Pará" e o álbum "O Grão-Pará". Neste último, escreve:

> Os esnobes, sim, o Grão-Pará sempre os envolverá. Lembre-se Leopoldo da Bélgica, Rei controvertido, meio nazista. E apaixonado por Belém do Grão-Pará. Esnobes também as Sabine de Brossolette e as Rasamée de Brabantes. A primeira miliardaria francesa, a segunda cunhada do atual chefe de Estado francês, filha de uma princesa, (...) e de um marquês de Brantes. Afirmaram a um amigo amazonense, filho, neto e bisneto de grão-paraenses de Santarém, Óbidos e Belém, o cineasta Luiz de Miranda Corrêa, que Santa Maria de Belém é, sem duvida, a melhor cidade para se viver, levando-as à conclusão de que Belém possui a beleza quieta de uma Paris de Catarina e Maria de Médicis, e dos últimos luizes (sic). (TOCANTINS PENNA, 1979, s/p).

Não considerando que a Paris dos últimos luíses viu a revolução e que a Paris das Médicis massacrou huguenotes, a "quietude" de Belém bem lá é uma ressaca da *débâcle*. Essa fala de Leandro Tocantins Penna parece representativa, pelo fato de estar repleta dos elementos típicos do grande discurso de elite sobre a "Era da Borracha". O autor, descendente de famílias importantes do ciclo e da história do Pará como um todo, recorre ao fascínio da nobreza (os signos "Rei", "miliardária", "princesa", "marquês"), do estrangeiro (referências nominais e indicação de origem dos personagens citados) e da tradição (referências genealógicas a alguém que é "filho, neto e bisneto de grão-paraenses"). Não seriam esses elementos formas de emergência dos enunciados de fausto/queda que pontuam, socialmente, Belém?

O texto é quase publicitário, e foi publicado num álbum que objetiva a venda publicitária do Pará justamente pelos seus signos de opulência. Essa opção por mostrar o estado como um produto faustuoso, imperial, aos possíveis turistas, faz também parte do ideário discursivo a respeito do ciclo, além de ser uma das melhores opções de marketing da publicidade paraense.

Semioticamente, é possível observar na estruturação dessa fala uma sucessão de signos muito parecida com a que localizamos nas obras de Octávio Meira: nobreza-esnobismo-Paris-antiguidade-Belém-antiguidade local-esnobismo local-nobreza local - através da "beleza-quieta".

Paris sempre presente. Era uma das imagens mais portentosas do ciclo. A comparação da capital do látex, fonte produtora do produto que movia o mundo, à cidade-luz, signo central da modernidade urbano-comercial, a "capital do século XIX", era feita a todo momento, e provocava delírios. Por exemplo, a alta goma, ou melhor, "*tout le monde d'haute-gomme*", ou "*le grand cautchouc*", paraenses, paraensíssimos, metidos a franceses, não gostavam de falar Pará - diziam, somente, *Parrá... Paris...* E quando acabavam as récitas no Teatro de Nossa Senhora da Paz, arrebatados, pediam - *Encore!, Encore!, Encore!* Eram incapazes de um simples "bis!".

Belém quis ser Paris em todos os sentidos. Quis ser a moderna Paris em todos os sentidos e, para isso, desatinou nos artifícios mais desvairados. Não satisfeitos em seu vocabulário, trejeitos em francês tomavam a cidade. *Merci, Je vous remercie, madame, mademoiselle, monsieur* e uma patética maneira de falar ao telefone - *Oui... Qui la demande?... Un moment, s'il vous plait...* Era regra atender em francês, ainda que o interlocutor falasse em português.

O tema do anjo

Com o látex a cidade crescia e, vertiginosamente, espalhava-se na forma de um seio feminino, cercada por dois rios imensos em frente a uma baía caudalosa. O céu da cidade parecia, naquele tempo, para muitos de seus habitantes, de uma ferocidade sem fim, porque as nuvens eram, quase sempre, grandes cúmulos, velozes, na maioria das vezes cinzentos, mas que muitos enxergavam como sendo azuis. E esses cúmulos, antes dos temporais, baixavam muito e quase invadiam os telhados dos prédios mais altos. A metáfora da aproximação do céu era cotidiana.

A mais importante alegoria da modernidade havida na Belém do ciclo do látex não esteve nas construções de ferro ou nos projetos restruturadores do intendente Lemos, mas num personagem urbano de cultura oral que atravessou enorme conjunto de falas populares e conseguiu se tornar um simulacro do espírito do tempo daquela belle- épocque específica: o anjo. O anjo terrível que era chamado de anjo- custódio pelas babás e no qual as moças tendiam a creditar (ou fingiam acreditar) até a idade de seu casamento, e que competia com os garotos em fantasias de amor e solidão: o anjo muitas vezes associado às chuvas, como o verdadeiro provocador das chuvas de Belém, que sempre foram estranhas. O anjo da guarda que não era exatamente uma criatura cheia de pureza e generosidade - embora não deixasse de possuir ternura - mas sim um ente apaixonado e por vezes assustador e demoníaco que "custodiava" a pessoa pela qual se apaixonava. As pequenas ficções sobre o "anjo- custódio" percorriam a cidade principalmente nos diálogos, e sempre à baixa voz, porque era considerado perigoso referências precisas e diretas a eles.

Comentava-se na Belém da época que os anjos custódios apaixonavam-se pelo leite das moças, e isso, naturalmente, era uma metáfora empregada no sentido de alertá-las para as eventualidades do perigo amoroso. Os anjos levavam à solidão. Havia uma cantiga de ninar que dizia:

> Se meu anjo custódio souber
> Quando é o seu dia
> Descerá do céu a terra
> Com amor e alegria[39]

Houve o caso de uma certa Evelina, que abriu a janela da casa onde trabalhava para um anjinho entrar e o anjinho acabou fazendo o papel que faz o boto no meio rural

[39] Cantiga popular.

amazônico. Evelina trocou a virgindade pela natividade, e natividade, para aquela gente, queria dizer "um certo crédito no céu". Mas o caso foi rumoroso, porque a sua patroa não acreditava em anjos e muito menos em botos, e a moça, quando apareceu grávida, foi despedida do emprego - além de virar escárnio em meio à alta-goma e uma fofoca que, como se vê, já dura um século. Há vários relatos sobre os custódios de Belém, e todos eles traçam para os seres alados uma diametria modernosa: menciona-se uma procissão mística de uns vinte anjos com mais de cinco metros de altura, que teria percorrido a Cidade Velha no raiar do primeiro dia do século vinte. Menciona-se a existência de infinidades de anjinhos cinzentos com meio palmo de altura, que se confundiam com as chuvas das maiores tempestades. Orlando Pereira Lima escreveu um romance chamado *Sob o Céu de Belém*, e depois mudou seu nome (talvez por prudência, quem sabe?) para *Sob o Céu de Manaus*, terreno pretensamente menos perigoso no que se referia ao convívio dos anjos. De qualquer modo, a Era da Borracha foi assim "habitada" por anjos, e culpa-se a eles, muitas vezes, pela loucura daqueles anos. Os anjos dessa época constituíram um verdadeiro elemento psicológico dentro do pacto narrativo que constituiu aquela visão de mundo. Mundo moderno. O que leva a crer que anjos estavam relacionados, dentro desse pacto discursivo, com as proibições de natureza sexual e comportamental, mas também com a quebra da sua normatividade. Aparentemente, os anjos de Belém representaram uma forma de saber reguladora do imaginário moral. Um tema de conversação que, persistente, mas ao mesmo tempo insólito, funcionava como um regulador discursivo, empregado pontualmente, estruturando uma espécie de conexão entre os vários poderes constituintes do todo, do *Zeitgeist* daqueles anos, ou seja, da modernidade, na qual desejo e evolução eram conceitos que se confundiam em termos discursivos.

O tema dos anjos-custódios figura como um dispositivo de conexão moral, um mito em estado pré-imagético, capaz de estabelecer relações entre os diversos *topoi* da modernidade, tal como ela era, socialmente, intuída.

Tanto era assim que, quando em 1907 foi editado o álbum "O Pará", comemorativo ao término do governo Augusto Montenegro, impresso na imprimerie Chaponet, de Jean Cussac, Paris, a cidade se mostrou estarrecida, verdadeira ou falsamente chocada, com a referência icônica direta aos "custódios" na figura de um anjo que sobrevoava copas de palmeiras e observava, atentamente, uma moça muito alva e bonita que tinha um dos seios descobertos.

Os seios de látex

Um labirinto no espelho. São seis e meia da tarde, minutos mais, minutos menos. Os passeios da cidade se revezam. Há fantasmas transeuntes (fôra hora da Ave Maria), que caminham nas calçadas e se revezam nas lembrancinhas.

Um absalão. As galerias são de tempo ou são de luzes? A modernidade é feminina. Mulheres, listras, bistras, dorsos, seios... bélica esfera guerra.

Quando em Paris, em 1907, faleceu d. Olympia Paes de Carvalho, já então viúva do dr. Augusto Numa Pinto, a colônia paraense naquela cidade compareceu em peso ao cemitério do Père Lachaise e a sepultou numa aléa onde se acostumaram enterrar os paraenses da Era da Borracha. Da dita colônia estavam ali, entre outros, o dr. Miguel de Almeida Pernambuco e d. Amália, o jornalista João Marques de Carvalho, Flávio Corrêa de Guamá e o Conselheiro Samuel Mac-Dowell, que se faria enterrar na mesma curva exatamente um ano depois.

Sim, e também estava ali o comerciante de látex Frederico Parks Pond, americano que adotara Belém por causa de amores secretos, e que colocou sobre o túmulo de d. Olympia uma coroa de flores com os dizeres de praxe - Regrets éternnels - e caiu desmaiado, dando início a uma série de boatos que afirmaram que era pela falecida, mais que pela borracha, que ele vivera em Belém.

Quando d. Alice ten-Brick morreu, louca e vã, acorrentada na galeria do último andar do palacete Bolonha, ali próximo ao antigo Poço do Bispo, à avenida de São Jerônymo, boa parte da cidade afirmou ter ouvido durante as madrugadas precedentes os seus gritos e lamentos, e então todos mencionaram certa piedade que teriam tido por ela e recordaram que todo o palacete Bolonha fora construído para ela, pelo arquiteto mais importante da cidade, como um presente de noivado. A todos, igualmente, pareceu improvável continuar acreditando com fidelidade nos diversos temas de amor que grassavam na época.

Quando d. Julieta Martin morreu prematuramente, por causa de um câncer em seus seios, o jornalista João Marques de Carvalho mencionou que fora para ela que cunhara a expressão seios de látex, e recordou o dia em que ela, movida por ciúmes do marido, o engenheiro Ferreira Celso, chefe dos serviços d'água da capital, saiu de sua casa e andou pelas ruas completamente despida, apenas com um sapato de saltos altos e com uma sombrinha violeta.

Quando Severa Romana morreu assassinada, por ciúmes infundados de seu marido, o escritor Jacques Flores resolveu escrever a história em forma de peça de teatro, e propôs numa mesa de bar que a função dos poetas seria a de fertilizar as inflorescências. Quando, cem anos depois, a neta do escritor me contava sobre o passado, percebi o que seria de fato a proposta de fertilizar as inflorescências.

Quando a Viscondessa do Arary, d. Catharina Leite Chermont morreu, também em Paris, sua neta Cecília passou mal em Belém, e começou a demonstrar os sintomas que também a levariam a morrer, e isto muito impressionou a segunda esposa do senador Justo Chermont, d. Isabel, que avistou o fantasma de d. Brittes, a primeira esposa, enquanto ele visitava a menina.

Quando morreu em Belém a grande dama que foi d. Laura Joaquina Ribeiro de Figueiredo da Gama e Silva mencionou-se que jamais se vira féretro igual atravessando Santa Izabel e uma chuva lavou a cidade e continuou por mais três dias, até que alagasse o bairro inteiro do Jurunas; e esta enchente ficou anotada num diário que não sei de quem é, mas que vê-se bem ser de uma moça noelista.

Porfim, nas vezes em que era noite de Santo Antônio e em que o tempo mesmo me trazia anacronismos, eu me acostumei a ler em inglês certo gênero de poesia que era de algo romântico e de algo moderno:

> *A thing of beauty is a joy forever;*
> *its loveliness increases;*
> *it will never pass into nothingness.*
>
> (KEATS, 1884, p. 68).

Fertilizar as inflorescências

Foi possivelmente em 1894 que as flores de papel surgiram em Belém e subiram pelas paredes e por certas histórias. Aquelas flores foram trazidas por um sujeito apelidado de “o Mulato Rico”, que se tornou rico ao descobrir o grande negócio que era viajar a Paris duas vezes por ano e trazer de lá bugingangas para revendê-las. O Paraguai ainda não havia, e o Mulato Rico, hábil comerciante e blagueur, foi o dono dos primeiros automóveis de Belém; causou os primeiros acidentes e teria introduzido modas e hábitos na alta goma, tais como o uso de ventiladores (por volta de 1908, ao que parece) e de tecidos e papéis de parede de tons florais.

As flores se tornaram um tema recorrente. O *art-nouveau* não ficou apenas nos ferros: foi para os tecidos, para a moda, para os papéis. Fertilizar as inflorescências: o intendente Lemos não poupava críticas aos intendentes seus antecessores. Num de seus relatórios reclamava do mau gosto das obras feitas no Largo da Pólvora:

> Verdadeiros aleijões na arte da floricultura, flagrante atestado de peregrino mau gosto dos jardineiros municipais: canteiros de mais de metro de altura, alinhados perpendicularmente, numa simetria fatigante, irritavam o transeunte mais calmo. Tive de desfazer ou modificar tudo, aqui alterando, além destruindo para reconstruir, sempre melhorando (Relatório da Intendência de Belém, citado por Rocque, 1973).

Foi também Lemos que instituiu o serviço dos automóveis perfumadores e que estimulou os vendedores de lírios. Márcio Souza menciona *o peitinho cheirando a priprioca* da cocotte que acalenta d. Luiz Galvez de Árias pouco antes de um marido furioso fazê-lo saltar janela abaixo. Paulo Emílio Guimarães contou-nos, embora sua irmã tenha-nos dito que mentia, que ainda hoje a cartas de amor de sua avó rescendiam a patchouli.

A fragrância de pau-rosa, principal ingrediente dos produtos da Perfumaria Luzitana, perduraria caracterizando o bairro do Reduto até os anos de 1980. A fábrica fora fundada no final do século XIX pelo imigrante português A.L. Silva, sujeito misterioso, que muito chorava, e que depois passou a fábrica para seus melhores funcionários, os irmãos Santiago, que eram gênios em tudo, em se tratando de perfumaria. Foram os dois irmãos, também imigrantes portugueses, que utilizaram pela primeira vez a essência de pau-rosa, lançando o sabonete London, transparente como os sabonetes ingleses, que tinha de ser ressecado durante dezoito dias. Em 1930 a Luzitana passou a chamar-se Phebo. Vendida para uma empresa norte-americana nos anos de 1980, fechou a velha fábrica de Belém.

Sua rival, a Perfumaria Orion, foi palco de um dos crimes mais sinistros da cidade, provavelmente em 1893 - ainda sob os agouros da *débâcle*: um funcionário da perfumaria teria asfixiado a esposa mantendo sua face pressionada contra o orifício de um tonel de essência bruta.

O mito da alta educação

> Foi nesses anos de decadência e sofrimento que se processou a minha infância e de várias outras gerações. Restava-nos um lastro de cultura e civilização. Durante anos seguidos, nossa melhor sociedade instruira-se na Europa. Falava-se o francês corretamente na alta camada belemense. A literatura francesa, a arte francesa, o bom gosto francês sedimentaram um

> lastro regular de cultura às nossas melhores famílias. Mas a pobreza apaga o brilho de todas as recordações (MEIRA, 1976, p. 1)

Esse trecho das memórias de Octávio Meira contém uma referência à modernidade urbano-comercial do final de século XIX e início do século XX - a ideia de que essa modernidade representa civilização. É um tema central dos sonhos sobre a "Era da Borracha", a certeza de que o lastro referido, de alta cultura, grassou nas elites belemenses durante o restante do século XX. Imagino a possibilidade de executar um estudo histórico/demográfico sobre a preparação cultural das elites belemenses ao longo do século XX a partir dessas ideias de civilização/modernidade. É uma questão que pode ser tratada como ilusão discursiva até certo ponto, até o momento em que se percebe como as ilusões discursivas fornecem material para a realidade social.

A ideia de que a "Era da Borracha" legou às elites paraenses um lastro de alta cultura permeia várias obras memorialísticas e biográficas. É o caso de "Guillaumet, ou a Vida de Orlando Bitar" (BITTAR, s/d), "Avertano Rocha, um Facho de Luz" (GODINHO, 1987), "De Coração Aberto. Pequena Biografia do Mestre-Escola Ismaelino" (CUNHA, s/d) e "A Família Chermont - Memória Histórica e Genealógica" (CHERMONT DE MIRANDA, 1982), cujos biografados são personagens de uma Belém honestamente culta, e dedicam-se a filosofar sobre a ciência do direito, traduzir textos esquecidos do latim, escrever discursos que arrebatarão assembleias ou dar lições morais que misturam refinamento e sofisticação.

A mesma ideia, pude observar, fez parte do discurso oral sobre uma espécie de legado de saber, legado de experiências de alto-saber, de algumas educadoras belemenses, entre as quais d. Maria Vera Horácio Castro, educadora da Fundação Pestalozzi e d. Tereza Nunes Bibas, educadora-infantil. Tive oportunidade de conversar com as duas em diversas oportunidades e as suas sucessivas falas sobre a educação, por vezes, continham referências à história de um saber pretérito, aliado às suas formações pessoais numa Belém "de antigamente", como falavam mesmo.

De fato, pode-se observar a excelência da educação dos membros das elites do látex. Edgar da Gama e Silva Chermont, nascido em Belém em fevereiro de 1885, que foi advogado, notário e banqueiro, estudou em Belém, Lisboa, Londres, Bordeaux e Wiesbaden antes de se formar em direito pela faculdade de São Paulo em 1909. Seu primo (ao mesmo tempo materno e paterno) Abel Abreu Chermont, nascido em Belém em junho de 1887, iniciou aí seus estudos, sempre no prestigioso Lyceu Paraense, e depois foi mandado para o Dulwich College, de Londres. Em seguida, iniciou seu curso de direito na faculdade de Kiel

e o prosseguiu em São Paulo. Synésio Mariano de Aguiar, outro membro das elites da alta goma, contou-me que, durante a infância, passada em Belém durante o ciclo do látex, era obrigado a falar em casa em cinco idiomas além do português, e que em cada dia da semana, durante o almoço, os pais conversavam com os filhos numa língua diferente. Assim, as segundas-feiras eram conhecidas por "as inglesas", as terças-feiras por "as alemães", as quartas-feiras por "as francesas" e assim por diante. Synésio contou ainda que, nas alemães, praticamente ficava sem se alimentar, porque, não gostando da língua, e não se esforçando por aprendê-la, seus pais e os criados simplesmente fingiam que não entendiam o que ele pedia.

Trajetórias distantes

Muito longe das folias provincianas de Belém, em Nova York, sim, é que viviam os verdadeiros controladores da economia seringueira. Acompanho as suas trajetórias através do Indian Growers Journal, publicação da época que tratava a Amazônia como uma colônia distante e inóspita. A consciência-de-látex desses homens estava estabelecida sob a dinâmica da distância centro e periferia.

George Schlosser começou como office-boy em 1882 na "New Jersey Rubber Shoe & Co.", de New Brunswick, New Jersey. Ocupou vários cargos na empresa, chegando a assistente superintendente. Em 1895 tornou-se gerente da fábrica da "National India Rubber Co." em Bristol, aí permanecendo até 1910. Passou então para a Woonsocket Rubber Co." como executivo, onde ficou até 1922. Nesse período, assessorou diversas firmas nas transações com os amazônidas. Morreu em 1930 numa mansão em Rodhe Island e foi divulgado que, ao morrer, lia o livro de Joseph Woodroffe sobre a recuperação da economia seringueira amazônica.

Por outro lado, William Schrader, que andou várias vezes por Belém, começou sua carreira na firma "Schulte & Schemmann", de Hamburgo. Em 1880 passou para a "Hamburg Rubber Comb Co." e em 1889 foi para os Estados Unidos, representando os interesses daquela firma no país. Em 1893 associou-se a William Ehlers, fundando a "Schrade & Ehlers", uma distribuidora, para atender a "New York-Hamburg Rubber Co." Quando morreu, aos 72 anos, em 1933, acumulava o cargo de tesoureiro da "Atlantic Rubber Corporation". Num texto de sua lavra compreendeu que Belém ficava no Congo.

Charles Ranlett Flint, nascido em 1850, graduou-se aos 18 anos no Brooklin Politechnic Institut e ingressou na firma de W.R. Grace, um dos maiores conhecedores do mercado de Belém. Em 1871 tornou-se sócio na "Gilchrist Flint & Co.", que em 1885 tornou-se a "Flint & Co.". W.R. Grace resmungava em Nova York que Flint havia se aproveitado das suas relações em Belém. Morreu em 1934.

Auguste Schlesinger foi um pioneiro no ramo da borracha. Foi sócio da "Goodyear's Metalic Rubber Shoe Co." a partir de 1847 e trabalhou em diversas empresas do ramo, como "Beaver Dam Co.", "Poppenhusen & Koenig" e "India Rubber Comb Co." Quando esta última se fundiu, em 1898, com a "Goodrich Hard Rubber Co.", criando a "American Hard Rubber Co.", numa jogada comercial que mudou o panorama comercial do látex, Auguste Schlesinger foi feito superintendente geral, ocupando o cargo até 1905, sendo sucedido no cargo por seu filho Alfred. A dinastia Schlesinger foi uma das grandes influenciadoras da Rubber Growers Association.

Os irmãos Joseph, Henry e William Earle juntaram suas economias para constituir a "Smythe, Earle & Co." em 1887. Na década de 1880, D. Pedro II presenteou os três irmãos com miniaturas feitas com borracha paraense. Com a morte de Joseph e Henry uma nova geração entrou no poder: em 1905 tornaram-se sócios William Jr. e Russel W. Earle. William pai se retirou da firma em 1920 e ela foi liquidada em 1929, durante a crise da bolsa. William pai faleceu em Nova York em 1935, aos 90 anos.

Na metade do século vinte, quando a guerra ameaçava as comunicações com a Malásia e o Ceilão, as Indústrias Ford arregimentaram "soldados do látex" no nordeste brasileiro e construíram Fordlândia no Tapajós. A frustração da empresa possibilitou, graças a Deus, mais algumas histórias para se contar sobre a borracha amazônica.

Nomear as alteridades

Nos seus diversos níveis de alegorização social a modernidade de periferia teve, como uma de suas funções mais fundamentais, a de nomear os desejos de alteridade. A alta goma de Belém, para ter saúde, batizava seus remédios em francês: xarope de Digital de Labélonye, drágeas de Gelineau, pílulas do dr. Déhaut, elixir depurativo Des Oisseux, água de Boyer, cápsulas de Thévenot, pó-de-arroz à Veloutine, perfume Eau de Médicis, pastilhas de Dethan, pérolas de éter de dr. Clerton, xarope Durel, quinium Labarroque, pílulas de Blancard, óleo de fígado de bacalhau de Berthé, "superior" carvão de Belloc, pérolas de

terebentina do dr. Clertan, *liqueur* de Goudron, *concentrée* Guyot , um certo dr. Laforge que batizava nada menos que nove produtos, inclusive a máscara facial do salão de beleza La Reine des Fleurs (inaugurado em 1870, no Largo da Pólvora pelo coiffeur Louis Olivier), o anti-caspas Mon Ami, cápsulas de Raquin e depurativo do Dr. Gilbert (para "doenças secretas"), hidratado de Turnot, tônico para acamados Dijon, médicos que anunciavam atenderem e receitarem em francês, calmantes Verneye, estimulantes Quisot, depurativos de Aïsne para senhoras, e pastilhas Dorothée "para pirralhos"[40].

Enquanto isso, nas matas, os seringais recebiam nomes de outra natureza, embora não menos "messiânicos": Boa Esperança, Bom Triunfo, Paraíso, Livramento, Nova Esperança, Bom Intento, Nova Vida, Santa Fé, Boa Fé, Novo Destino, Providência, Bom Socorro, Aliança, Nova Sorte, Bom Destino, Maravilha, Boa Fé, Terra Nova, El Dorado, Encontro, Canaan, Jerusalém, Fé em Deus, Terra Santa, Talismã, Novo Mundo, Alegria, Redenção, Sossego, Salvação, Restauração, Liberdade, Nova Aurora, Céu Aberto, Promissão, Salva Vida, Renascença, Milagre, Refúgio, Bem Aventurado, Independência, Perseverança, Vitória, Triunfo, Firmeza, Novo Progresso, Bom Sucesso, Califórnia, Ouro Negro, Conquista, Recompensa, Bonança, Pão, Vale Quem Tem.

Alguns seringais, no entanto, não evitavam nomear a "alteridade" muito cedo contrafeita, pois tinham os nomes de Piedade, Saudade, Ira, Ilusão, Oco do Mundo, Toma jeito, Deus Me Dê, Resignação, Vai Quem Quer, Por Vir Velho, Cá Te Espero, Silêncio, Socorro.

O trabalho do látex

Estranho capitalismo aquele da Amazônia. O meio físico e o produto extrativo exigiam uma mão-de-obra distinta das geralmente associadas às economias de enclave (WENSTEIN, 1993): o sistema de coleta do látex exigia a dispersão dos seringueiros, certa liberdade de locomoção e uma rotina de trabalho individualizada. A urbanidade de Belém e Manaus está distanciada da mão-de-obra dos seringais, e mesmo nos seringais não se vê os homens trabalhando. O trabalho, durante o ciclo do látex, é quase um espírito da floresta: ele está disperso e obscuro.

[40] Ver a publicidade nos jornais publicados em Belém durante o ciclo.

> A mão-de-obra não se transformava em uma mercadoria, a exemplo do que ocorria nos centros industrializados das potências industriais. No lugar de um proletariado 'livre' para oferecer seus serviços ao mercado de trabalho, existia um amplo espectro de servidões, que iam da escravidão ao endividamento econômico e a refinamentos de um paternalismo que se assemelhava ao feudalismo (TAUSSIG, 1987, p. 105).

O trabalho, como valor de produção, e todas as semi-mercadorias da modernidade de periferia, eram espectros de espectros. Na Amazônia não se distinguem ainda hoje os sentidos de "mão-de-obra" e "trabalhador". Mas no bojo desta dispersão e ambivalência de sentidos pretendidos, a modernidade também se realiza.

Walter Benjamin sugeriu que a produção desmensurada de produtos fabris produziu um fenômeno de fetiche um tanto diferente do "fetiche alienante" estudado pelas tradicionais linhas de observação materialista (BENJAMIN, 1985). Sugeriu ainda que a explosão capitalista da modernidade teria re-encantado o mundo - não por alienatio, mas por intemperança narrativa.

A modernidade de periferia se realiza antes na sua técnica de narrar por alegorias que nas suas produções empíricas. O trabalho narrado na Amazônia, durante o ciclo do látex e provavelmente hoje ainda, incorpora a ambivalência de ser antípoda do ser do trabalhador que nomeia o termo.

Quando, a partir de outubro de 1907, os jornais peruanos "La Sanción" e "La Felpa", ambos de Iquitos, passaram a relatar as atrocidades cometidas nos seringais de Júlio César Arana, onde costumava-se matar índios e caboclos "trabalhadores", o meio urbano de Belém tomou conhecimento das potencialidades do espectro. Em toda a Amazônia o trabalhador, no mesmo plano que a mercadoria, foi fetichizado por uma alusão mítica a uma modernidade imaginada.

Ilusões para imigrantes

A publicidade imigratória do ciclo do látex, promovida pelo governo do Pará e por firmas de imigração, constitui material interessante para analisar o discurso da Belém do látex sobre a modernidade. O manual "Dados estatísticos e informações para imigrantes" (Governo do Estado do Grão-Pará, 1886), mostrava os atrativos da imigração europeia para o Pará dizendo que, no território do estado, poderiam viver 50 milhões de pessoas. Além disso, publicava um capítulo minuncioso sobre as técnicas de extração do látex. A certo momento, dizia esse livro:

> plante o colono (...) a gomma elástica porque bastar- lhe-a plantar 100 arvores, o que é muito pouco, em cada ano, para ao cabo de 20 annos ter uma grande fortuna (PROVÍNCIA DO PARÁ, 1886).

O livro pretende ser didático, enchendo-se de exemplos práticos e efusivos: um terreno de 10 mil metros quadrados poderá conter 625 árvores de borracha. Se fossem 500 árvores, elas dariam 3 kg de leite diariamente, cada uma. As 500 produzem 150 kg, que, vendidos a 2$000 o kg, perfazem 30 mil réis diários durante os seis a oito meses em que a planta dá o leite anualmente. E isso eqüivale a 5:475$000 por ano.

O manual prossegue com centenas de informações de ordem prática. Há capítulos esclarecedores sobre os direitos dos estrangeiros no Brasil; sobre a política civil brasileira; sobre as normas para compra de terras públicas; sobre a industrialização na região amazônica e um eficaz guia da cidade de Belém, com endereços úteis de hotéis, pensões, restaurantes, estabelecimentos comerciais diversos, serviços da imigração e órgãos públicos. E essa eficiência chega ao máximo quando o manual indica os países com os quais o Brasil possui tratados de extradição: Uruguai, Argentina, Peru, Equador, Bolívia, Espanha, Portugal, Itália e Grã-Bretanha.

Igualmente prático é o capítulo que trata da conversão de pesos e medidas para o sistema brasileiro: são descritas as moedas de ouro (20, 10 e 5 mil réis), as de prata (2 e um mil réis), de níquel (200 e 100 réis) e de cobre (40, 20 e 10 réis). São descritas as cédulas e é importante fazer observar que há as emitidas pelo Tesouro Nacional e as emitidas pelo Banco do Brasil. É também fundamental observar os valores de conversão e paridade: o imigrante tem de saber que mil-réis valem 27 pences (ou dois shillings e três pence), 2,81 francos, 2,26 marcos e 0,500 réis portugueses. Porfim, todos os impostos são informados, explicados, esmiuçados.

O senador Antônio Lemos

> Lemos saia de sua casa impecavelmente barbeado. Vestia-se com esmero: colarinho decotado, um laço preto, horizontal, preso ao botão por um elástico, às vezes à moda do Príncipe de Gales, alinhado com um alfinete de pérola ou diamante. Calca de casemira de cor e sobrecasaca negra, em cuja boutonière havia sempre uma flor colhida de fresco, (gardênia). Botinas de pelica também negra, bem polidas, com a sola permanentemente limpa e o tacão sempre perfeito. Cartola bem anediada e artística bengala (que possuía enorme coleção). Invariavelmente às 9 horas comparecia à Província [A PROVÍNCIA DO PARÁ, JORNAL DE SUA PROPRIEDADE], levando um exemplar do jornal em que anotara erros de

> revisão, ou deficiências de reportagens ou ainda alguma notícia destoante da linha seguida por seu órgão de imprensa (ROCQUE, 1973).

Nome referencial mais importante para os narradores da Era da Borracha, Antônio José de Lemos, o prefeito cosmopolita que se converte num dos símbolos da modernidade da cidade sobrevive, a ser descrito pelos currículos de *história amazônica*, nos primários de Belém, como uma espécie de santo de milagres urbanos.

Afonso Penna, então presidente, visitava Belém em 1906 e, ao conhecer o Asilum de Mendicidade, uma das obras públicas de que Lemos mais se orgulhava, teria dito que *vale a pena ser indigente em Belém*, frase que foi quase um slogan publicitário do lemismo. Euclides da Cunha, de passagem por Belém, deixou um depoimento generoso, em carta enviada a seu pai no ano de 1904:

> Nunca esquecerei a surpresa que me causou aquela cidade. Nunca São Paulo e Rio terão as suas avenidas monumentais, largas de 40 metros e sombreadas de filas sucessivas de árvores enormes. Não se imagina no resto do Brasil o que é a cidade de Belém, com seus edifícios desmensurados, as suas praças/incomparáveis e com a sua gente de hábitos europeus, cavalheira e generosa. Foi a maior surpresa de toda a viagem (CUNHA, citado por ROCQUE, 1973).

Generoso, também, foi Pereira Passos, o prefeito modernizador do Rio de Janeiro. Em 1904, no Rio de Janeiro, Lemos o cumprimenta e dele ouve: *Eu começo a fazer na minha cidade o que V. Excia. fez na sua* (ROCQUE, 1973).

Sobre que base assenta-se o lemismo? Possivelmente numa convergência de interesses de seringalistas sem tradição política no domínio do poder público. A base do poder lemista assentava-se sobre uma antinomia à periferia amazônica: todas as suas propostas políticas e a grande parte da sua trajetória pessoal negam a existência da Amazônia como corpo periférico no sistema comercial do látex e afirmam a existência da Amazônia como possibilidade do encantado, do fetiche de sua imanência.

No mundo da alta goma

Lemos é um ponto de convergência política e social, o que pode ser percebido a partir de 1897, quando sua carreira deslancha e polariza a elite, a "alta goma". De fato, é com a ascensão de Lemos ao poder que passa-se a perceber dois grupos distintos que constituem a elite da cidade, dois grupos politicamente antagônicos mas socialmente interdependentes. É que a ascensão de Lemos representa o avanço das "novas" elites ao poder, dos novos-ricos, os modernizadores por excelência, comerciantes ou seringueiros recentemente enriquecidos,

em oposição às elites tradicionais amazônicas, formadas em geral no plano agrário, durante os três séculos de existência do Gram-Pará e, até então, dominadoras dos cargos públicos de importância.

Assim, Belém divide-se entre "lemistas" e "lauristas", sendo estes últimos os seguidores de Lauro Sodré. Lauristas descreviam lemistas como oportunistas e se compreendiam como "históricos": republicanistas históricos, abolicionistas históricos, descendentes de famílias históricas.

O mito de uma Belém refinada é incorporado com excelência pelos amigos de Lauro Sodré. A Belém refinada, mas sem noblesse, resta aos lemistas - esta é a Belém mais genuína do ciclo do látex, a dos anjinhos que bebem cerveja em tulipas, e não champanhe, a cidade-ecletismo, dos potes de tapioca mandados fazer em louça em Chartres[41].

Lemistas, la *nouvelle-gomme*, burguesia *reles* e irritadiça, eram dados a grandes manifestações públicas e a grandes festas privadas e tinham um prazer especial em promover banhos de champanhe (enquanto bebiam a cervejota da fábrica do comendador Faciola) sobre suas cocottes. A exemplo dos lauristas, admiravam Paris, mas, de forma indisfarçável, sonhavam com Lisboa, o que provocava risos irônicos nos adversários, sempre recordantes de que as elites portuguesas foram queimadas no Largo das Mercês e na Rua da Misericórdia durante a guerra civil de 1835.

Exemplos desse psicotipo (usa-se o termo com ironia) da modernidade de Belém foram os aventureiros José Porfírio de Miranda, Nicolau Martins e o Barão de Gondoriz, todos três eleitores do partido lemista e todos três, também, grandes empresários de origem modesta, enriquecidos com o látex a ponto de acumularem prestígio e poder público e comercial em Belém. Não cabe certamente narrar suas aventuras, mas elas passam pela abertura de casas bancárias, golpes mirabolantes em importadores norte-americanos, tentativas de monopólio, alianças familiares com representantes da verdadeira "alta-goma", construção de palacetes na avenida São Jerônymo e compra de apartamentos em Paris. E também pela promoção de festas magníficas, além de festas mais íntimas, por vezes num estabelecimento da Rua do Imperador onde houve uma "princesa russa" de olhos verdes, chamada Irina, que vendia-se pelo valor correspondente a "dezesseis simples francesinhas".

[41] Rudemente, pode-se periodizar a historia republicana paraense, entre 1889 e 1930, em três momentos: a primeira fase do laurismo, ou dos "republicanos históricos (1889-1897), a época lemista (1897-1917) e um segundo período laurista (1917-1930).

Lauristas, em geral pertencentes ao *monde de l'haute gomme*, eram mais discretos e estudavam em Montpelier, para se formarem em medicina e em Kiel, quando desejavam ser engenheiros. O problema é que não tinhamtantos seringais quantoseus adversários, e, aos poucos, acabavam por unirem-se a eles. Faziam parte dessa alta-goma mais tradicional gente como o senador Manoel Barata, o tipo intelectual, o médico Jayme Pombo Brício, de hábitos refinadíssimos, e o senador Ambrósio Leitão da Cunha. A história deles não é a de uma vida de aventuras, mas seu perfil também leva à modernidade, porque estão impregnados pelos mesmos valores civilizatórios que fazem Antônio Lemos reurbanizar Belém.

Esta grosseira classificação das elites do látex, que tem por objetivo tracejar os interesses materiais de dois grupos promotores da modernidade de Belém, possui em seu polo social oposto a massa de discursadores não menos fascinados e não menos, igualmente, promotores da modernidade, seja na sua condição de agentes passivos de um processo social no qual estavam inseridos, seja na sua condição de discursadores. No ser social, em que todos são narradores, inclusive os silenciados, reverbera uma piada que circulava em Belém no início do século: se para o povo *dura lex sed lex* (a lei é dura, mas é a lei), para as altas gomas *dura lex sed látex*, ou seja, a lei é dura, mas estica.

O ecletismo e a técnica do ferro

A borracha modifica Belém: As áreas centrais da cidade são reformuladas e novos bairros são abertos. Grandes avenidas ampliam o plano urbano, largos e bosques são construídos e obras de infra-estrutura, baseadas nas mais modernas tecnologias, são implementadas: iluminação a gás carbônico, transporte urbano, telefones, rede parcial de água e esgotos, pneumáticos, cabo de comunicação submarina... O arrojo demonstrado no plano público é verificado também no plano privado: o desenvolvimento do setor construtivo se apóia em larga utilização de materiais, técnicas e mão-de-obra importados. É nesse cenário que se assiste à substituição do modelo tradicional da residência urbana amazônica, a "puxada", por construções mais elaboradas. A puxada consistia num prédio composto por uma sala inicial, comumente chamada alcova, uma sala de visitas, e por um espaço posterior denominado varanda, ao qual se unia, contiguamente, uma cozinha. Entre as duas peças inicias e as duas peças posterioes estendia- se um longo corredor, preenchido por janelas, ao longo do qual, a um de seus lados, ficavam os quartos. Por vezes a varanda reunia as funções de cozinha, sala de refeições e estar informal, sendo, de qualquer forma, o espaço central de

convívio familiar. A modernidade, e com ela a influência estrangeira, trouxe grandes modificações para a habitação urbana privada, essencialmente com a inclusão de ambientes especializados na casa, tais como salas para música, bilhar, fumar, biblioteca, cozinha e sala de jantar, e na mesma direção se verificou mudanças na decoração interna e externa dos prédios (Ver DERENJI, 1993).

No bojo dessa disponibilidade de recursos e de técnicas vê-se surgir, como estilo - para alguns uma espécie de meio-estilo - marcante da arquitetura da modernidade, o ecletismo. Formalmente definido como uma tendência a mesclar elementos de repertórios diversos num mesmo conjunto, o ecletismo poderia ser melhor compreendido, no entanto, como o ápice do desenvolvimento do chamado período historicista em arquitetura. O historicismo eclético vem a ser uma somatória de sentidos destinados a formar um revival. A modernidade sempre constitui-se como espectro. Como diz Patricio Gross,

> La modernidad se introduce con un caracter de ilegitimidad que la torna sospechosa, temida, pero al mismo tiempo portadora de elementos enriquecedores, dificiles de desdenhar (GROSS, 1993, p. 13).

A utilização de novos elementos faz a cidade ser reurbanizada sobre um terreno fantasmático: é com a técnica do ferro, abundante em Belém mais que em qualquer outra cidade brasileira, por exemplo, que se penetra no território assombroso de colunatas romanas, estruturas altíssimas como as do réservatoire Paes de Carvalho, e gradis sinistros e ameaçadores.

O ferro, imbuído das características mais evidentes do processo da modernidade, se tornou marca sensível da urbanidade de Belém: o mercado de peixes do Ver-o-Peso, uma estação da estrada de ferro para Bragança parcialmente construída, o mercado municipal de Carnes, uma sucursal do corpo de Bombeiros, dois reservatórios de água, o refeitório do Asilo D. Macedo Costa, além de quiosques e conjuntos decorativos e utilitários de praças e ruas, como coretos, postes, bancos e relógios, foram algumas das iniciativas públicas na construção com ferro. Vários estabelecimentos comerciais e residenciais privados também o utilizaram, tanto parcialmente - o caso da livraria Tavares Cardoso e da loja Paris N'América - quanto principalmente, o caso das três residências remanescentes do ciclo em ferro, estruturadas sob o sistema Danly, pelo qual se tinha placas duplas do metal, intervaladas por um espaço de alguns dez centímetros, com o qual se conformava um sistema de ventilação.

Portentosa e modificadora, a modernidade técnica atua na periferia do capitalismo de uma maneira que Gross disse ser inexorável, pois ela, a modernidade:

> Penetra de manera inapelable, aun contra la voluntad de aquellos pueblos que desean permanecer absortos en la contemplacion de un glorioso pasado. Su ventaja es que acontece de manera inexorable, triunfando muy pronto sobre la tradicionalidad legitima que, enfrenta a ella, se torna asfixiante. Por otra parte, lleva en si la causa de su proprio exterminacion y, a la postre, sera invalidada por una modernidad más moderna (GROSS, 1993, p. 13).

A alteridade da modernidade de Belém, como também a alteridade da modernidade da América Latina, assim, respeitou a um modelo exógeno de referenciação. Os desafios assumidos nos trópicos eram amparados pelas soluções desenvolvidas na Europa e na América do Norte. Esse processo pode ser observado em todos os períodos culturais latino-americanos e constitui preocupação de artistas e pensadores a partir do modernismo literário. Assim é que, antes de sua crise de identidade, a alteridade das elites construtoras na América Latina, constituiu-se em cópia e simulacro do barroco, do neoclássico, do romântico e do moderno, sucessivamente, criando um universo urbano onírico, formado por alegorias de um desejo de alteridade. No entanto, é importante observar, a utilização de modelos e estratégias urbanas importadas em Belém do ciclo do látex, não obedeceu, como se pode pensar, exclusivamente, a um critério acrítico de instalação: de fato, houve uma preocupação com a adaptabilidade dos materiais à região. Assim foi que o sistema Danly em ferro possibilitou construções agradabilíssimas para a região, com técnicas que iam da existência de um corredor de ar adentro das paredes dos prédios até a altura elevada do pé-direito. O estratégico da ação da modernidade é a sua capacidade de gerir a adaptabilidade.

Histórias de amor

Em 1902 havia certos tristes pensamentos na cidade. Numa carta de maio, um certo Mário Ernesto confidenciava a um amigo que não sabia se devia ou não beijar sua noiva na boca e nesse mês o índice de crimes violentos subia demasiadamente, ultrapassando a média da época e todas as outras médias.

Certas histórias de amor se viam complicadas e se escreviam em centenas de cartas que cruzavam a cidade com velocidade espantosa. Como num pacto, a cidade resolveu sofrer de amor, e creio que foi em maio de 1902 que d. Rosa Calandrini de Azevedo viu o demônio

entrar na cozinha, e caiu desmaiada, enquanto, não sei como, mas contou-se, ele dava uma gargalhada e ia embora.

Mário Ernesto era primo do médico Dr. Lassance e Cunha, colecionador de cartas. Em agosto de 1909 viu-se envolvido num caso complicado com uma moça do internato Gentil Bittencourt. Foi também nesse agosto que o poeta Juvenal Tavares abandonou o socialismo e tentou pela primeira vez viver como um eremita.

Dos gradis do internato das senhoritas todas elas davam adeus no fim de tarde e os rapazes vinham passear em Nazareth, e os bondes diminuíam a velocidade, e os coches ajeitavam as cortinas só para ver como era que elas gostavam de acenar. O instituto de moças fora criado na virada do século, mas tratava-se de uma nova denominação para a já então bi-secular Casa das Educandas.

Em agosto de 1912 Sebastião partiu para o Rio de Janeiro e nunca mais tornou a ver Edmée. Útil coincidência o nome desse rapaz. O sebastianismo, sob outra forma, grassa ainda em Belém.

A dicotomia do látex

Jornalistas do ciclo do látex alcunhavam expressões como *petit Paris* para designar a cidade de Belém. A mesma expressão renomeava dezenas de outras cidades à periferia da cidade daimoníaca. A imprensa da época, a literatura, os discursos políticos, as cartas pessoais e os postais usavam freqüentemente expressões como "a grande Belém" para designar tanto a área de entorno da cidade, abrangendo os bosques e municípios próximos, quanto uma espécie de caracterização subjetiva de um universo urbano particular. Conceitos da época carecem hoje de sentido: "mundo da alta goma", "*soirée* da Pólvora", "Paris nos trópicos", "seios de látex", "olhar de altéia das paraenses". Termos típicos do discurso burguês da época fazem acreditar numa auto-imagem poderosa e ao mesmo tempo poética, associada a mitos de refinamento e a um conceito delirante de urbanidade. A cidade, elemento central de um discurso de poder, era o ponto de contato entre a floresta gigantesca, que fornecia a riqueza, e o moderno, o novo, fornecido pelo resto do mundo.

Hoje, "Era da Borracha", quase chega a ser um termo tabu. Passado um século do apogeu do ciclo, apenas agora o Pará começa a retomar o assunto, num processo que envolve pronunciamentos oficiais, manifestações populares e pesquisas acadêmicas. Compreender o

discurso sobre a "Era da Borracha" da Belém de hoje - esse discurso tímido ao mesmo tempo que admirado - comparando-o ao discurso sobre o ciclo elaborado anteriormente, durante o próprio ciclo - pode ser um instrumento de investigação da realidade sócio-cultural da Amazônia.

Do antigo discurso de origem popular parece ter restado a impressão ingênua de grandiosidade e de fausto, marcante principalmente nos imigrantes e migrantes atraídos por promessas de lucro fácil e de vida numa grande cidade. Do antigo discurso oficial e de elite, parece ter perdurado o golpe da *débâcle* (a falência "absoluta" da cidade, em 1912), nas sensações de angústia, saudosismo, derrota que, sob a visão de alguns estudos sociais e claramente em relatos orais e artísticos atuais, caracteriza o paraense.

Derrota... nostalgia e melancolia? Nossa proposta é investigar, com este trabalho, alguns produtos imaginários sobre uma cidade e certas memórias de apogeu e queda. Os sonhos de derrota de Belém correspondem, cremos, a sonhos de grandeza. A referência de tantos sonhos está na ritualização discursiva de fatos históricos, mas a partir da apreensão do universo da comunitas e da societas da cidade, percebemos que esses fatos históricos nem sempre existiram.... Não importa, a memória redistribui em sonhos a mágoa do sonhador... A história se mistura com o imaginário e nós podemos nos perguntar: o que foi dito, foi dito, historicamente, em relação a quais não ditos?

De algum lugar, no entanto, os sonhos de grandeza e queda partiram. Há um gênero de história que demonstra esse lugar. O discurso apenas desvenda enganos, inclusive enganos do discurso histórico. Para efeito do desenvolvimento deste trabalho prefiro deixar para explicar a mentalidade da "Era da Borracha", e para contar a história concreta das coisas da "Era da Borracha", bem mais tarde. Faço isso para que se mantenha a ilusão (e possivelmente a desilusão) narrativa durante a maior parte das minhas elaborações teóricas. Assim, talvez, se possa entender mais a dimensão da dúvida que atordoa, socialmente, historicamente, existencialmente, os paraenses de hoje: existiu mesmo tudo aquilo?... ou, ao contrário, existiu sempre o nada, o isolamento, o distanciamento?

Apogeu intenso e queda vertiginosa.

Esses elementos pontuam o discurso do paraense sobre o ciclo. Outros elementos, outras falas antigas, foram abandonadas. Mas, por que justamente essas duas visões e preocupações subsistiram? Elas são bem sintéticas; completam-se dentro de esquemas

dialéticos do pensamento formal humano e dentro de tradições culturais e sociais de ascensão e queda.

Se as entendermos como elementos de um discurso, é preciso saber que elas não foram meramente escolhidas, eleitas, para fazer parte desse discurso. De acordo com Michel Pêcheux, todos os sentidos são possíveis e, em certas condições de produção, há a dominância de um deles (PÊCHEUX, 1982).

A imagem de Belém como grã-cidade, como "capital", sobreviveu paralelamente à imagem da sua falência. O discurso do paraense de hoje sobre o ciclo é, dessa forma, dicotômico, capaz de assegurar a convivência narrativa de uma ilusão/verificação de fausto e de uma irresistível melancolia. Temos em vista um mito de origem, e ele começa cem anos atrás, numa noite em que chovia de maneira incomum.

Belém Sebastiana

Sir Francis Watts, que exercia a função de Imperial Comissioner of Agriculture for West Indies desde 1908, foi o principal responsável pelo crescimento vertiginoso dos seringais da Malásia. Iniciou-se no serviço colonial britânico como analista químico, servindo na Antígua entre 1889 e 1898 e na Jamaica em 1899, sendo nomeado em seguida superintendente de agricultura nas Ilhas Leeward, onde permaneceu até 1909. Especialista em agricultura tropical, concebeu o projeto de produzir borracha nas colônias tropicais britânicas, tanto nas índias ocidentais quanto nas orientais. Fez algumas viagens misteriosas ao Pará e instalou estações de pesquisa da seringueira em Port of Spain, Trinidad, Dominica e Barbados. Sob sua experiência é que tomou corpo a aventura da Malásia.

Mas o verdadeiro aventureiro, demônio padroeiro de Belém, foi seu conterrâneo Henry Alexander Wickhan, que enviou 70 mil sementes de Hevea brasiliensis para Londres, alegando ao governo do Pará que serviriam para embelezar o Jardim Botânico de Kew e recebendo 10 libras por milheiro de sementes. Tal remessa seringueira veio a dar origem à produção oriental.

Talvez por isso, nós, herdeiros da modernidade do látex, tenhamos ficado tão pobres com o espólio.

O que lembra a história de uma certa senhora, grande dama do breve eixo Belém-Lisboa, que, exilada pela *débâcle* no Rio de Janeiro, e já a morrer, desejou "ser levada ao

céu pelos anjinhos de Lisboa". A família, que não pretendia lhe financiar uma estadia terminal do outro lado do Atlântico, o que sairia caro, enviou-a a Belém, esperando que a velha dama confundisse as cidades. O que de fato aconteceu, porque tão logo o desenho da cidade surgiu às vistas do paquete em que viajava, ela pôs-se a chorar, acreditando estar de volta à pretendida Lisboa. Em Belém, Lisboa era um paradigma. Por gerações, acreditou-se que nascer numa ou noutra cidade vinha a ser a mesma coisa, embora Lisboa não devesse saber disso. A senhora viveu em Belém por muitos anos ainda, persuadida de estar em Lisboa. Quando morreu, no entanto, numa quarta-feira, às seis da tarde, quem lhe veio buscar foi um anjo alexandrino, e outro carmelita de Santa Rita, e outro da Sé das Graças, e outro de Nazareth, a verdadeira.

Memórias recitadas são halocinações protocoladas

Rodolfo, um gramofone, sente-se preterido (sente o seu pretérito ser preterido) e foge de casa. Atravessa a cidade moderna e confusa. Ele retém o passado, mas não encontra ninguém a quem contar as histórias que sabe. Trata-se de um Narrador – ele tem o que contar (Ver BENJAMIN, 1987) – mas vê-se reduzido à condição de Observador. Mais que a cidade, ele observa suas memórias: as observações não-narradas que mais ninguém pode observar. Essa fábula, de autoria de Denyse Cantuária (1993) é ilustrada por um outro narrador do destino traído, o pintor Branco Medeiros. Na sua obra "Magnética" um homem deprimido está bebendo em um bar e repentinamente é puxado por uma força sobrenatural, que o leva voando pela cidade (uma Belém semioticamente exata, dentro do "blues" do passado-látex), na qual se vêem sobrados e platibandas típicas da cidade-látex. As pessoas, os prédios, a lua, estão na linha de visão do sujeito voador. Ele é um Sujeito Observador Voador, o que há de ser uma vantagem. Imagino as histórias que ele tem a contar, imagino a razão daquele vôo... ele também não será um narrador? Depois de cruzar a cidade, ele atravessa uma vidraça e cai, atordoado, em frente a uma mocinha - a "Magnética", que ainda reclama que ele demorou demais (MEDEIROS, 1988). Imagino a fusão das histórias: o gramofone e o deprimido voador cruzando Belém na mesma noite. Dois narradores sem ter a quem contar coisas importantíssimas: o passado. O pano de fundo dos dois é a cidade: dentro dela, dentro da noite, todas as narrativas vão aos poucos se perdendo.

Teria a história perdido sua aura? Os que nos contam suas tristezas são uns melancólicos - não referimo-nos a alguma forma de depressão, mas à tristeza leve que perfaz

o *semiotical blues* de Belém. O problema desses Observadores é que sua narração está se fragmentando a cada dia. Sua patologia consiste em estarem vivendo numa cidade que se desencanta vertiginosamente. O que sobra são fragmentos. Recordo de uma melancolia que tive quando um vento repentino levou para sempre uma lista que fazia na fase das pesquisas para este livro. Ela continha uma relação algo patética de obras de arte, objetos decorativos, coleções de bric-à-brac e até mesmo dois coretos de praça que saíram de Belém depois da "*débâcle*". A lista se parecia com outra que encontrei num recorte de jornal que meu pai guardara: a lista dos objetos do palacete Faciola, que iam a leilão... quando? Meu pai não anotou a data do recorte. Mas tanto faz: nem os objetos nem a lista dos objetos, nem as datas, vão adiantar. As listas, as datas e mesmo os objetos existem para o esquecimento. Tanto faz: a perda da história é uma anacronia do ser.

Essas listas recitadas seriam uma poesia para os Observadores de Belém. Seriam protocolos de sonhos. Mas não passariam de desejos de narrar. As listas são fragmentárias, e o fragmento foi o que me restou para constituir este livro (ou para sonhar enquanto eu mesmo tento estar acordado). Todos nós somos observadores com pouquíssimas possibilidades de narração. Ao andarmos pela cidade, como Rodolfo, ou ao voarmos sobre a cidade, como o magnetizado, tudo o que veremos é uma Belém destroçada, descaracterizada, sem bairros, diversidade e halo. A imersão na modernidade (em todas elas: na modernidade do ciclo do látex e na "modernidade" trazida com a abertura da Belém-Brasília e com o avanço da cultura mediática) fragmentaliza a narratibilidade. Resta poder-se ter halocinações e uma memória muito vã. A anacronia de ser desmente a história do ser. Talvez no futuro não sobrarão sequer as memórias vãs. Ante a destruição imperiosa de Belém, seus Observadores são sujeitos históricos em papéis dramáticos.

Alegorias, mercadorias, melancolias

É paradoxal que a modernidade, herdeira da razão, tenha produzido tantos mitos. Isto talvez se dê em função do fato de que a natureza dos mitos produzidos pela modernidade sobre si mesma deixe de obedecer ao estatuto do simbólico, de um pensamento simbólico, para converter-se em alegoria – uma forma de pensamento marcada pela imanência, pelo vivencial, pela velocidade e pelo contato.

As halocinações aqui sugeridas são mitos da modernidade e, mais que isso, são mitos modernos. Ao dizê-las mitos da modernidade queremos sugerir que elas ambientam-se na

temporalidade moderna. Ao dizê-las mitos modernos, desejamos referir seu formato, sua composição, como construções do pensamento tipicamente moderno. Urbanismo, arquitetura em ferro, ecletismo e historicismo, higiene, industrialismo, etc, são constructos modernos por excelência, temas recorrentes na cidade daimoníaca, nos seus centros e periferias. O fato de serem mitos narrados modernamente, no entanto, significa que a disposição com que são enunciados tem por característica principal um certo ideal de finitude. A modernidade enuncia-se com o luto de si mesma. A sociedade produtora de mercadorias sabe que vai morrer:

> este brilho (...) e este esplendor do qual se cercava assim a sociedade produtora de mercadorias e o sentimento ilusório de sua segurança não estão ao abrigo das ameaças (BENJAMIN, 1989, p. 47)

Talvez porque o ritmo da produção fabril dê velocidade à vida e aproxime-a, miticamente, de seu fim. Talvez porque a ideia de superação da natureza e de conseqüente extravasamento dos limites do humano, presente no espírito moderno, gere um sentimento de culpabilidade religiosa. Ou, talvez, porque o regime de produção de significados tenha sido potencializado nessa nova sociedade, caminhando paralelamente à velocidade técnica e, assim, gerando uma prática social baseada na substituição, na mudança, na transformação.

Transitória, repleta desse ideal de finitude, a modernidade é, fundamentalmente, alegórica. De acordo com Benjamin, o conhecimento moderno seria alegórico. Isso se dá pelo fato de que a alegoria reproduz a ordem vigente no regime industrial, conformando-se como um processo vivencial, o qual fugiria aos limites mais rígidos do símbolo – a figura de pensamento usada por Benjamin para traçar um contraponto à ordem alegórica e, assim, melhor defini-la. Os mitos da modernidade teriam não mais uma natureza simbólica, mas sim alegórica.

Isto posto, podemos compreender as halocinações componentes do *semiotical blues* de Belém como alegorias modernas, ou se se desejar, como mitos da modernidade. Da mesma forma, podemos compreender que o fato de serem narradas, essas alegorias, da maneira como o são, tão plenas de finitude, tão indicadoras de que está a cidade de Belém, ao menos aquela de que falam, a morrer, elas são, igualmente, narradas modernamente.

Capítulo IV

Temporalidade da narração de Belém

There are ghosts in the mirror...
Candles! Candles!

James Joyce, Giacomo Joyce

Men are such stuff as dreams are made on

William Shakespeare, The Tempest

1. A "Era da Borracha" como fantasmagoria e história

Havia uma estranha dor de morte prematura
Ruy Barata. Fuga em Ré Menor

Ao dialogar, mesmo sem consciência de que o fazia, com a cidade demoníaca arquetípica da cidade moderna, a capital periférica do látex amazônico – ou outra qualquer cidade que pudesse fazê-lo – acabava por produzir uma história peculiar, marcada por fantasmagorias que se reproduziam, no plano urbano como no palco dos modos de ser, como miragens de modelos anteriores. Uma história marcada pela referência, pela alteridade. Uma história alegórica. Com efeito, mesmo Paris, a cidade iniciática das experiências modernas, constituía-se como alegoria da cidade demoníaca. Que não dizer de Belém, alegórica e anamnética?

Necessário compreender essa história alegórica como um texto assombrado. Um texto é cheio de vozes - imenso excurso - tessitura de intrigas que leva a um *déjà-lu*. Não existe texto em si mesmo: todo texto é outro, é representação e é diálogo. Todo texto é, na verdade, assombrado por um outro, ou por muitos, conformando o universo de informações paralelas a que se chama cultura, o que nos permite supor que, em última instância de análise, o Texto não há, havendo, somente, as relações e as categorias de relações entre os textos. Todo texto é correspondência. Correspondência com um texto morto, seu fantasma. Mas os fantasmas do texto somente surgem em função dessas correspondências. Os fantasmas voltam é para tentar resolver suas antigas questões. Também nos discursos sentidos com espírito voltam para resolver suas querelas. O sentido tem querelas. E inclusive as tem contra os sentidos mais presentes. Há palavras que assombram outras, há sentidos que assombram outros, há inexistências prementes a existências. Há inexistências existenciais.

E, assim, um texto é sempre um corpo assombrado, que pode ser revelado em sua presentidade fenomênica, em sua ausentidade fantasmática, ou na intersecção entre essas duas esferas, que se situa entre o construir e o desconstruir, no jogo de ser e não-ser, ou, a dizer de outra forma, a nomeação do "ser" de um "ente".

Observemos essa intercecção, ou essa nomeação do "ser", ou, ainda, esse "jogo". Diz Derrida que o jogo é a ruptura da presença, ou seja, uma situação alternativa entre a presença e a ausência (DERRIDA, 1979). No universo do jogo, onde está a construção senão na

estrutura do jogar (que, em si, é um ato de desconstruir e reconstruir sucessivamente)? O jogo, que é um círculo de ausência e presença do ser, seria a própria base do ser. Em outras palavras, não há ser (e ser é o ente que se revela a si) que não se constitua enquanto um jogo entre a sua manifestação fenomênica e a sua imanência fantasmática, ou seja, enquanto um jogo entre o universo cultural permissível e sua fronteira: o universo cultural interdito - a cultura e os elementos colocados afora da fronteira da cultura, que quero compreender, respectivamente, como contingência fenomênica do discurso social enunciado e sua imanência fantasmática, fazendo perceber que a cultura não deve ser considerada, exatamente, como o texto produzido mas como o jogo de diálogo fronteiriço entre o que é e o que não é, entre o fenômeno e o seu fantasma[42].

Pode-se ler Belém, e o lugar de fala "Era da Borracha", no mecanismo de seu jogo hermenêutico, que na fenomenologia de Martin Heidegger corresponderia à dialogia entre temporalidade e presentidade e que Paul Ricoeur definiu como sendo a dialogia entre a temporalidade e a narratividade (RICOEUR, 1994). No entanto, ao ler o lugar de fala "Era da Borracha", faz- se isso sob uma perspectiva própria, a qual se resumirá no jogo circular entre aquilo a que, no começo deste livro, se chamou de contingência fenomênica e imanência fantasmática.

Como já mencionei, a proposta deste trabalho é uma análise das ilusões discursivas a respeito da Era da Borracha, ou seja, uma investigação do ponto de contato entre discurso e ilusão, num sujeito que é memorioso e que articula falas num espaço social de representação. Esse Sujeito habita, quando deseja, e ele deseja sempre, porque é socialmente impelido a isso, um lugar de fala. Para proceder uma análise das suas ilusões discursivas, que tentei mostrar sinteticamente no Protocolo de Sonhos, primeiro capítulo deste trabalho, parto das suas falas, mas quero chegar à sociedade, à memória social, ou melhor, à temporalidade social, para o que procedo da seguinte maneira: primeiro, suponho que o espaço discursivo vai além do texto, é social e, na verdade, temporal. Segundo, suponho que esse ir-além é interminável, constante até mesmo nas obras aparentemente encerradas, como um livro já escrito. Suponho que é constante porque levo em conta a situação social de diálogo que se instala entre o livro escrito e o leitor, ou os leitores sucessivos, em toda

[42] O jogo, pois, é o círculo hermenêutico fundado pela filosofia daqueles que, depois de Husserl, abalaram a conceituação tradicional da verdade como *adaequatio rei et intellectus* (adequação da inteligência à coisa) e que, assim, destruíram a primazia do conhecimento teórico, revelando e validando o conhecimento sensível, sobre o qual, sem dúvida, se constitui a narratividade da cidade de Belém e, mais especificamente, o lugar de fala "Era da Borracha", com seu jogo de ausência e presença, com seus desejos de alteridade.

espécie de fala, seja escritura ou oralidade, que são diferentes entre si[43] e, por fim, considero que o Sujeito, um Sujeito Memorioso – e temporal -, no qual se transforma o Sujeito Observador ao tocar nas pedras na cidade, é um ser permanentemente iludido pela própria natureza do processo da fala e que, sendo esse Sujeito um iludido por certa ideia que faz de si, todo sujeito possui uma identidade e uma alteridade[44], bem como toda cultura, sendo um fenômeno que nasce de um jogo de fronteira do permissível com o interdito, possui, essencialmente, uma identidade e uma alteridade.

A identidade do Sujeito Memorioso é a própria memória enquanto discurso social, lugar de elaboração de experiências, lugar de presença, de fala, de nomeação das coisas vividas e de representação da realidade. A identidade do Sujeito Memorioso é uma formação discursiva que flutua sobre alguns conjuntos de enunciados socialmente validados e compreensíveis em determinado espaço histórico. É, portanto, uma identificação.

Essa identificação, contingencial ao fenômeno ideológico, consiste em espaço de mediação do real, ou, dizendo de outra forma, em espaço de percepção política do mundo em processo. Uma identidade discursiva, uma identificação, pois, equivale a uma ilusão social do sujeito.

Mas o Sujeito Memorioso possui, ainda, além da sua identificação, uma outra dimensão, à qual vou chamar de sua *alteridade*, demarcada não pela materialidade dos discursos enunciados ou apresentados, mas pelos resíduos de não-ditos, aportes secretos e misteriosos que confirmam à identidade o vazio existencial e impositor de limites internos das ficções de ser, de todas elas. Essa alteridade é imanente ao fato discursivo e corresponde à revelação que faz do discurso uma projeção contraditória. Essa dimensão do processo discursivo transforma o Sujeito Memorioso da dimensão anterior em Sujeito Narrador.

No caso presente a que me proponho observar, posso partir da compreensão de que o lugar de fala "Era da Borracha" se manifesta, enquanto identificação, como a saudade benfazeja do ter-sido, o poderoso discurso projetado do passado-látex. No entanto, esse discurso é permanentemente tangenciado pela sua alteridade, qual seja, a mágoa de nadidade,

---

[43] Foucault (1968) sugere que os enunciados podem ser sempre os mesmos, mas não as leituras, noção que está presente também em Derrida (1979).

[44] Ver, por exemplo, Genette (1966) e Deleuze (1974).

a memória de não-ser que, como antipodia à memória identificatória e contingencial, faz do fato memorioso um fato narrativo.

Na sua condição de ser-duplo, narrador que possui uma identidade e uma alteridade, é que localizo o ser discursivo que se instala num corpo assombrado. O discurso sobre a "Era da Borracha" é um corpo dado ao fantasma "Belém". É um corpo, no entanto, espectral. É um pequeno ato corajoso. É o duplo constante do ser, cujas duas esferas, a fenomênica e a fantasmática, resultam no Ser cheio de histórias e ao mesmo tempo vazio delas, que é o Sujeito que articula o passado e o futuro (que articula a memória) de uma forma mítica, ou seja, narrativa. Todo Sujeito que fala é, ao mesmo tempo, um ente de si e uma projeção de si. Há na fala todos os fantasmas, e em certas ocasiões narrativas, preexistem os fantasmas ao ser. E são fantasmas no espelho, esses fantasmas, que devolvem ao ser suas contingências míticas e existenciais. São, então, fantasmas que encaminham o desejo de ser do Sujeito. E, portanto, são também sujeitos: sujeitos de um desejo de ser.

Quero dizer que o Sujeito se forma como Sujeito quando, dentro da sua existencialidade de existir como projeto e desejo, constitui-se no ponto de encontro dialético entre a consciência de existir-em-si e o desejo (o sonho, o fantasmático) de ser de outra forma.

Analisar ilusões discursivas é, principalmente, analisar o desejo de ser-de-outra-forma, tendo por objeto de estudo uma referência do aquilo-a-que-se-atém-o-eu, ou seja, analisar centralmente, em seu jogo hermenêutico, a estrutura fantasmática que o discurso apresenta, considerando que o desejo-de-ser constitui, centralmente, uma das características do ser.

O jogo nomeia o ser no tempo. Abri um grande caderno, com muitas páginas em branco, para usar como "protocolo". Anotaria ali as referências a essa Belém que deveria ter sido e não foi. Seriam milhares... Depois, tentaria catalogá-las: referências literárias, palimpsestos arquitetônicos, cartões postais de duplo texto (a escrita e a imagem), depoimentos orais, músicas, obras plásticas, aulas acadêmicas, documentos oficiais, moda... Uma primeira catalogação: a separação dos materiais de acordo com o conceito de "obra", pelo qual são, socialmente, reconhecidos. Uma classificação baseada na sua materialidade. Não me satisfaço, percebo que não me interessa o campo empírico do meu material, não preciso tratar uma música como uma música - procuro algo mais subjetivo, algo extemporâneo que une uma música a uma parede, ou a uma lembrança, ou a um poema. Posso traduzir imanentemente meus materiais para uma só linguagem, a que me interessa

verdadeiramente e que é como um fantasma dos objetos que tenho em mãos. Ainda não sei o que é isso, mas sei que não quero analisar meus materiais empiricamente. Elaboro uma nova catalogação, baseada na estrutura semiótica da relação de cada enunciado com essa força subjetiva que os une. Divido-os em lembranças, recordações, memórias, sonhos, devaneios, alegorias mnemônicas, histórias, citações.... Leio e releio minha nova classificação. Também não gosto dela. Seu mérito é livrar-me do campo das escrituras socialmente determinadas, mas acabo por manter certa intangibilidade entre os espaços de leitura. Se antes eu me perguntava se havia diferença entre uma fotografia e uma música, agora me pergunto se há alguma diferença entre lê-los enquanto ficção ou enquanto história. O manuseio do material faz o trabalho evoluir. Se não quero ler meus textos enquanto escrituras socialmente delimitadas por sua empiria, também não os desejo ler como espaços de leitura. São enunciados subjetivos, são textos fantasmais, são túmulos a serem escritos no ar.

Subitamente pergunto-me se minha classificação deve tomá-los como peças inteiras. Não deveria classificar-lhes os instantes, as fissuras, as tessituras, os fragmentos que percebesse como parte de um todo? Não deveria buscar classificá-los, justamente, em suas assombrações? Minha classificação também deveria ser fantasmal, como fantasmáticos eram os objetos a serem classificados. Lanço-me ao manuseio extemporâneo e elaboro uma terceira catalogação, insofismável: os enunciados que quando relidos fazem com que eu lembre de outros, os que são saudades do desconhecido, os que se mostram enquanto ruínas, as lembranças de minha avó, os que primeiro me pareceram mentiras e que logo se dissiparam, os que se persignam, aqueles que referem o Largo da Pólvora, os colhidos por acaso, os que sempre me esqueço, os escritos em 1912...

Participo, não sem algum imperialismo, do mundo que agora me cerca, que está espalhado sobre a mesa, nas estantes e em todas as memórias de que disponho para escrever: a minha própria, a do computador, a dos livros e fitas e a memória auxiliar de minha avó que habita ao lado e plaina sobre tudo.

Releio o protocolo de sonhos. Seleciono alguns para colocar no livro, sem saber se escolhi os melhores, os piores, os mentirosos, os recentes ou antigos, os mais polidos e mineralizados, os toscos, os mais brilhantes. Os outros permanecem erguidos no mistério. Túmulos no ar. Disponho de certa energia de releitura. O que busco encontrar nesses sonhos? O discurso e o recurso. O discurso é fenomênico, é como se eu catalogasse os textos que tenho em mãos como entidades já colocadas, adjuntas e reverberadas. O recurso é fantasmal.

Não é um caminho, um trajeto e nem é um fenômeno: é o que deveria ser. O discurso é inerente, e o percurso é alteridade, está no ar, num outro tempo, é um espírito paralelo ao enunciado.

Percebo que há apenas um sentido em classificar meu texto (comecei a classificá-lo sem saber aonde queria chegar, apenas para relê-lo): o que nele é discurso e o que nele é recurso. Tento dormir, e não consigo. Adormeço. As palavras guincham, a história se refaz. Um gás ozônio, vermelho e luminoso, significa a modernidade. Não havendo discurso sem recurso, todos os textos se misturam. Há neles um outro tempo, uma temporalidade. Vem-me à mente a sensação de estranhamento que Hamlet sentia ao ver o fantasma do pai: *Time is out of joint*, ele dizia. O tempo está desajustado.

Tempo é lapso, não obstante os esforços inúmeros da inteligência humana para converte-lo em matéria correlata e matemática. Este livro está sendo escrito para falar de um tempo que também está desajustado. Um tempo partido em dois: o tempo contingente, que é o tempo real, material, que aconteceu, acontece e ainda vai acontecer e o tempo imanente, que é o tempo imaginário, ideal, mas que também aconteceu, acontece e vai acontecer. O tempo contingente não é melhor, ou mais importante, que o tempo imanente. O historicismo, inclusive o historicismo materialista, acredita que o tempo imanente é, apenas, uma produção sensualista do tempo contingente, elaborada por mecanismos de sublimação e subjetivação os mais variados. Ao analisar os sonhos protocolados acima percebo que esses dois planos são extensos igualmente e, mais que isso, que suas extensões se confundem. O tempo desajustado seria uma situação em que o tempo contingente deixa de se explicar e passa a ser assombrado pelo tempo imanente.

Desajustado, o tempo que estou historiando não é parte exclusiva do passado. Ele é *através* do século XX. Aqui, então, a diferença entre "Ciclo do Látex" e "Era da Borracha". Respectivamente, a contingência e a imanência de uma mesma história. Dois planos entrecruzados em qualquer uma das narrações que protocolei, na narrativa oral e no trabalho científico, na música e na literatura, na arquitetura e no relato de viagem. Não interessa-me ler as relações do tempo com a materialidade do passado, mas do tempo com a narração, o que equivale a compreender a história como uma temporalidade. Tomo qualquer um dos enunciados do protocolo e coloco-o numa intercecção entre o tempo, de cuja história ele *faz* parte, e o lugar no qual se situa historicamente, ou seja, em relação a outros lugares. Compreender essa intersecção de tempo com lugar leva a compreender como se dá a interpretação historicista, contingencial, e a interpretação hermenêutica, a qual decorre da

compreensão do tempo como ele se dá na sua utilização imediata na vida de alguém. Se o tempo for considerado fluxo ou movimento, então o lugar é pausa: é um lugar de cada vez, dentro do tempo (YI-FU TUAN, 1983, p. 218). Essa é a concepção historicista. Mas o tempo pode não ser fluxo, pode pertencer aos domínios da imaginação, pode pertencer ao desejo de alteridade. Então, dessa forma, o tempo é que é a pausa, e o lugar é o fluxo e o movimento.

O protocolo de sonhos sobre a "Era da Borracha" é um lugar de enunciação, em movimento permanente. Ele não habita o tempo, é habitado pelo tempo, por um tempo socialmente idealizado e a isto, precisamente, é que chamo de temporalidade. A Belém temporal é um lugar que paira sobre as mentalidades e sobre as circunstâncias, pois se o discurso é contingencial, a narração é desajustada, é *out of joint*. Ao usar o termo temporalidade não estou me referindo a uma categoria enunciatória de equívocos discursivos e ideológicos, mas a uma tangencial imanente a todo esquema representativo, ou seja, uma dimensão narrativa paralela à dimensão discursiva. Sob esse conflito narrativo-temporal reside a categoria analítica que tomo na via desta obra, qual seja, a proposição de que o Sujeito Observador que acompanho reúne, no seu procedimento observatório, a contingência de sua materialidade histórica, a contingência da sua identificação e escamotagem discursiva, mas, também, a imanência narrativa da sua condição de existência.

Retomemos o conceito de jogo. De jogo narrativo. Jogo, aqui, é o mecanismo de diálogo entre elementos fronteiriços da cultura, entre o permissível e o interdito. Concluímos, a partir desse conceito, que não há Ente histórico, ou seja, sujeito que se reconheça nalgum plano histórico, sem sua esfera fantasmática, sem a sua imanência. O que equivale dizer, portanto, que toda a historicidade é alegórica, ou que o sentido de "ser" dentro do tempo é conformado, discursivamente, por um processo (jogo) de referenciação dos entes que pode ser entendido como o diálogo do ser com suas possibilidades de não-ser.

Falemos, então, do jogo como o circuito do instante. Falemos da memória como um devaneio. A memória que analiso é uma produção discursiva que dá um "ser" a um sujeito desprovido de eternidade. A um sujeito, melhor dizendo, saturado de "agoridades", a quem o sentido do eterno não é uma experiência, mas um "agora" hipnotizado pelo longínquo.

A "Era da Borracha" está no futuro, e não no passado. Nenhuma narrativa fala do passado - as narrativas só existem em função do futuro. O passado é ulterior. A narrativa histórica pode, sim, ser lida como se fosse um sonho. A mim, parece ser ao mesmo tempo tentador e impossível "contar" a "Era da Borracha", porque entre mim e os narradores que me antecederam e a contaram, há uma atemporalidade. Atemporalidade, ou não-

contemporaneidade, onde talvez esteja uma das chaves para se compreender a história. Assim é que não me interessa, caso seja possível, contar a história, mas interessa-me, sim, contar uma somatória delas, ou vislumbrar a atemporalidade que possuo eu próprio em relação a essas histórias e a seus diversos narradores anteriores a mim. E ainda assim isto constituirá uma ilusão. A historiografia, as teses da sociologia, as dissertações que narram a "Era da Borracha" produzidas pela Belém atual não narram a "Era da Borracha".

Mas d. Maria Beatriz Mac-Dowell a narra com seu olhar indefensável. Minha amiga Helena Santos a narra, entre suspiros, quando sente saudades de algo que não sabe o que é. Eu a narro hermeneuticamente, com minhas palavras resgatadas de um impertencente. Minha mãe a narrou para mim em cantigas: *vejo-a nas nuvens do céu, nas ondas do mar sem fim, e por longe que esteja, quero-a sempre ao pé de mim*...

Ao nível da análise do universo mental que narra a modernidade de Belém, percebe-se a sobreexistência de duas cidades: uma real e outra ideal, esta última associada, mitologicamente, ao grande ideário da modernidade e a Paris, *mater allegoriensis* das periferias do capitalismo. Memória e esquecimento são dimensões semelhantes da fantasmaticidade das coisas. A temporalidade dos narradores de Belém, esta capital periférica da modernidade, pressupõe que eles tenham nascido para lembrar, numa terra de esquecimentos. São homens morredores, cuja narração mal chega a divisar a diferença entre o halo dos sonhos e a dimensão da realidade; habitantes de uma cidade discursiva que navega tenuamente na fronteira entre o recordar e o esquecer. A temporalidade da narração de Belém, sendo a celebração de uma ausência, aproxima as duas dimensões fantasmáticas, onde o esquecer é também uma forma de recordar, e o recordar é outra forma de esquecer.

Num espaço fantasmático de representação, que possibilita o lugar de fala "Era da Borracha", o Narrador tem referências de dois planos: a Belém de sonhos e a Belém real. Se a percepção constrói a segunda, a memória e o imaginário constroem a primeira. Essa dicotomia se verifica, também, em qualquer plano em que analisemos o discurso sobre a cidade e aquele momento do seu passado, o ciclo do látex: há um passado de sonhos e um real, uma modernidade de sonhos e uma real, uma urbanidade de sonhos e uma real. Entretanto, esses dois níveis de percepção não são privativos dos Sujeitos Observadores e Narradores de hoje. Também durante o ciclo havia uma cidade de sonhos e outra real.

Uma característica, creio, é marcante para a definição dos sonhos de modernidade de Belém: a alegorização (devaneio sobre) do espaço urbano a partir da impossibilidade de reproduzir, com racionalidade, um modelo de modernidade europeia. Os sonhos da Belém

de hoje a respeito dessa cidade real, a cidade do látex, não decorrem de um passado havido, mas, principalmente, das memórias fantasmáticas e imaginários construídos a partir desse processo de alegorização - não que a Belém moderna e refinada do ciclo não tenha existido materialmente: a materialidade que permanece não é contingencial, mas sim referencial.

A Belém de sonhos de hoje, que é construída fantasmaticamente, através de processos subjetivos de representação, tem como base, portanto, não a Belém que concretamente houve durante o ciclo, mas, principalmente, a Belém que se tentou construir, ou seja, o espaço de representação existente entre sonhos daquela época (o mais inconcreto) e alegorias daquela época (o mais concreto). A referência fantasmática e o imaginário dos que andam pela cidade de hoje remete à Lisboa pombalina moderna ou à Paris do Barão Haussmann, mas não àquela cidade de pouco mais de cem mil habitantes, calorenta, cheia de problemas de saúde pública e sem tanto *esprit* europeu, como se acredita.

Com isso, quero dizer que a "Era da Borracha" que temos em mente é um produto dos nossos desejos de alteridade perpassados pelos desejos de alteridade dos homens do ciclo do látex. Creio que também a história, toda ela, é fantasmática, e isso porque a história subsiste como enunciação[45].

O fantasmático da enunciação de hoje sobre o ciclo tem a haver, em suas representatividades enunciatórias, com o fantasmático que, aos homens do ciclo do látex referenciava, creio, o fenômeno econômico e sócio-cultural da modernidade, e isso porque o ciclo do látex, como uma produção de sentidos sobre o processo humano e o desejo de alteridade constante do processo humano, nada mais é do que uma enunciação sobre a modernidade.

Para ter em mente a alteridade dessa enunciação e sua forma alegórica, basta desmitificar alguns produtos atuais do imaginário sobre o ciclo e, em seguida, alguns produtos do imaginário do ciclo sobre a modernidade.

Por exemplo: pretende-se na Belém atual que o poder público da cidade, durante o ciclo do látex, tenha possuído de fato as reservas de capital com que executou as reformas urbanas que marcaram a cidade. Essa afirmação, na verdade, é falsa, pois a riqueza produzida pelo extrativismo monocultor não chegou a gerar um lucro excedente mínimo sequer para

[45] Por enunciação entenda-se um produto fantasmático do Sujeito Enunciador, o que nos remete à ideia do círculo hermenêutico ricoeuriano, pela qual o Sujeito é a intersecção entre um sentido e outro.

que se executassem as reformas urbanas propostas, tendo sido necessário que a Intendência e o Governo do Pará fizessem grandes empréstimos no exterior, quantias que só foram pagas no final da década de 1920, e muito dificultosamente. A riqueza produzida pelo látex, em sua maior parte, esteve nas mãos das multinacionais da indústria automobilística e de alguns grandes negociantes, e apenas lastreou alguns empréstimos, contraídos principalmente na Inglaterra, para que Belém e Manaus fossem "construídas" e, poder-se-ia dizer, mitificadas. Embora se possa considerar que alguns paraenses se tenham tornado realmente ricos com o látex, não houve, materialmente, uma decorrência de internalização de renda, mesmo que amparada, ou subsidiada, pelo poder público.

Tomemos outro exemplo: o Theatro da Paz, ícone de fausto do ciclo do látex, incipt discursivo constituidor do lugar de fala "Era da Borracha". Nosso lugar de fala sugere que o Teatro da Paz recebeu importantes companhias líricas, grandes artistas. Na verdade, o teatro deu palco, no comum das vezes, ao segundo e terceiro escalão de companhias italianas, francesas e portuguesas, muitas vezes arranjadas às pressas para cumprir temporadas anuais que, mesmo nos momentos de maior opulência da economia seringueira, não se comparavam às temporadas líricas da Europa, como Belém pretendia e como pretende-se hoje que Belém teria conseguido. Obviamente que, durante mesmo o ciclo do látex, alguns nomes importantes vieram a cidade, mas são a exceção. O mito dos teatros líricos é de grande envolvência para as capitais amazônicas: acontecimentos da vida de Carlos Gomes, em Belém, são narrados exaustivamente pela memória oral das elites e a pretensa vinda de Caruso ao Teatro Amazonas, de Manaus, é um tipo de fantasia urbana que delicia ainda hoje aquela cidade. Além disso, é preciso considerar que o Teatro da Paz, ao contrário do Teatro Amazonas, foi construído sem o dinheiro do ciclo do látex – sem conseqüentemente, a contaminação ideológica, das elites que o fizeram, pelo espírito eclético. Pesquisando nos jornais da época os programas, os comentários e críticas e buscando-se também algumas informações em alguns textos escritos pelo maestro Ulysses Nobre[46], percebe-se as ilusões discursivas dessas enunciações: primeiro, a ilusão dos homens do ciclo do látex, que pretendiam que seus teatros fossem palcos "modernos" para artistas importantes, e, segundo, as ilusões dos homens de hoje, que acreditam de fato que aqueles palcos tenham sido "modernos"[47].

---

[46] Série de artigos publicados em *A Província do Pará* sobre o teatro da Paz no século XIX, 1915-16.

[47] Os estudos históricos que se tem feito em Belém sobre o ciclo do látex tendem a esclarecer a materialidade histórica sobre a qual se instala a base dialética contraditória das ilusões discursivas de que falo. Refiro-me, por exemplo, aos

Um terceiro exemplo seria o dos "barões do látex", descritos pelo imaginário como indivíduos esnobes e pródigos, capazes de enviar as roupas a serem lavadas na Europa e a acender charutos com cédulas de cem mil réis. Ora, se a elite de Manaus era mais recente e tinha um *nouveau-richisme* inerente, as elites de Belém e de certas regiões do interior do Pará tinham já trezentos anos de história familiar numa sociedade agrária, fechada e, pode-se dizer, sofisticada, dentro de certos limites do mundo colonial português. E, ainda que a elite do látex não correspondesse a essa elite histórica, convivia com ela e a ela se fundia, por meio de alianças empresariais e matrimoniais. Assim, se se poderá falar sobre um ou outro indivíduo perdulário – porque toda sociedade os terá, sobretudo num momento de boom econômico – eles foram certamente excessão, num universo financeiro marcado, na verdade, pela prudência, pelo zelo com que as elites locais investiam seu capital.

Observa-se que o discurso socialmente instalado é sempre um pacto enunciatório permeado de ilusões referenciais. A "Era da Borracha" é um lugar de fala que instala socialmente um mito, um desejo de ser, uma alteridade, e, analisando as falas que reúno aqui, pode-se perceber que essa alteridade é, centralmente, um desejo de "ser-moderno", no plano histórico dos homens do ciclo e um desejo de "ter-sido-moderno" no plano histórico dos homens referenciadores de hoje.

Em nosso caso de estudo seria possível colocar o conflito contingência fenomênica x imanência fantasmática da seguinte maneira: o lugar de fala "Era da Borracha" constituiria uma memória ou uma lenda sobre o ciclo do látex? Tentemos resolver esta questão através de uma analítica do "lugar" no discurso social que estamos analisando[48]. Através de nossa metodologia de apreensão temos que o objeto narrado "é" através do discurso. Isto, é o seu ser fenomênico. Analisar as contingências referenciais - dialogais - desse ser, é observar a sua alteridade referencial, o seu "ser" fantasmático. "Sendo" através do discurso, podemos ter, simultaneamente, as duas ocorrências do lugar de fala "Era da Borracha": como mito e como história. Ela é mito quando o discurso substitui o lugar social dos sujeitos. E é história quando ocorre uma integração entre discurso e lugar social. Às vezes é mito, às vezes é história... tanto faz, é ofuscante e depende de um humor, de uma fé, de uma relação discursiva com o tempo de ser (uma temporalidade).

---

trabalhos de Santos (1980) *e* Mourão (1989). No entanto, como mencionamos no capítulo I, as falas críticas e dialeticamente estruturadas, também não escapam da discursibilidade histórica que as envolve.

[48] Tento dimensionar "lugar" tendo em vista as formulações heideggerianas sobre a "pré-sença" e o conceito de Lucien Goldman sobre "lugar de fala".

O lugar de fala é uma plataforma de conexão intertextual, livre para dialogar tanto com o plano do "histórico" com com o plano da "lenda". Transitivo na intersubjetividade dos narradores atuais, o "fato", numa acepção essencialmente material, é um conceito que não faz parte da epistemologia contemporânea (Ver BICCA, 1993). Nosso trabalho aqui, que não deixa de ser também um trabalho de historiador, não concebe o fato material como condição sine qua non para a existência. O lugar de fala é estruturado no presente, em sua relação política - de circunstância - com os termos desse presente. Pode-se vê-lo como uma figuração ambivalente entre uma narrativa sobre o passado e outra sobre o futuro. O espaço histórico do lugar de fala não está na apreensão do "fato", embora dialogue com ele. Pouco importa o "fato". A sua articulação como história está na integridade da relação entre o discurso e o ser do discursador, está no Instante, tanto no *Augenblik* heideggeriano quanto no Jetztzeit de Benjamin. E o espaço mítico do lugar de fala está na ambivalência da relação discursiva entre o discursador e o "ser" que ele atribui ao objeto, ou ao elemento narrado.

A história, portanto, não está no existido, está no existindo. O mito não está, ele habita a clarividência do "esteve". Ao "historiar" o passado, qualquer passado, vai-se estar sempre historiando, com rodeios, algum presente atual. A primeira função de um discurso sobre o passado é mostrar aquilo que falta ao presente, e, assim, delimitar o presente. Sua segunda função é estabelecer um locucional para o futuro, constituindo esse futuro como lugar. O ato de narrar (de historiar ou de mitificar) é algo que encena e nomeia um outro, que transita no limite entre tempo e verdade (Ver DE CERTEAU, 1974). É o que Walter Benjamin dizia quando mencionou que cada época sonha com o futuro da próxima e, sonhando, a força a despertar (BENJAMIN, 1985).

Benjamin elabora um conceito de "dialética figurativa" (*Dialektik im Stillstand*) nas suas teses sobre a filosofia da história: o movimento histórico é um ímpeto em direção ao passado, mas concentrado no presente, uma percepção cheia de tensão onde Outrora e Agora se encontram, como diz, num "relâmpago". Esse momento cheio de tensão - que na sua sexta tese é apresentado como um *apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo* (BENJAMIN, 1985, p. 224) - é o território no qual se dá a narrativa, ou seja, a história. Como sugere Muricy, o Jetztzeit ocorre na linguagem: é na fugacidade do encontro presente-passado - ou dito por dizer - que se constroem as "imagens dialéticas", base da narrativa histórica de Benjamin (MURICY, 1993).

Inerente ao narrar, no âmago da tensão discursiva, dessa forma, há o silêncio, o imanente, carregado de intenções, e tão carregado delas que torna a narração cheia de

subterfúgios. O silêncio estabelece contraditoriamente os limites do perceptível. O discurso sobre o passado (seja ele mítico, ou seja, ele histórico) constitui uma narração sobre o ausente tangível. É por essa razão a importância de perguntar - o que foi dito, foi dito, historicamente, em relação a quais não ditos? - o silêncio é o que delimita a abrangência da verdade, de onde temos que o tempo discursivo é um valor que depende do ser discursador e dos limites que este estabelece, como tangíveis, para o não-ser que ele seria de alguma forma, referencialmente, como fica claro nas fronteiras de silêncio que estabelece para o seu "ser" narrador.

Vamos coligir o paradigma deste trabalho: a operação de devaneio que constrói (a história e/ou o mito) sobre a "Era da Borracha" pode ser abordada, cognitivamente, a partir de três elementos: o lugar social dos enunciadores, as práticas enunciativas que eles utilizam e os seus textos enunciados. Tais limites, mais que o ser, definem o ser que seriam - se fossem - por imanência. São limites que inscrevem a história, mas que não pertencem a um passado material: são limites elaborados pela tensão entre o presente (Agoridade) e a vontade-de-passado (Outroridade)[49]. O passado, assim, constitui uma potência invisível, mas tangível, ou seja, um silêncio revelador e mítico, poderoso[50].

Discursivamente, os limites do lugar de fala "Era da Borracha" recortam a história e privilegiam um momento específico do passado. Um passado-que-seria, ou, um passado permeado por um vigor-de-ter- sido[51]. Por que razão os narradores de Belém privilegiam esse momento do passado, ou esse vigor, especificamente? Obviamente por uma troca simbólica, possível de ser observada economicamente, ou seja, politicamente. Mas em que condições referenciais?

A economia das trocas simbólicas contidas nas narrações destes meus sonhadores dá-me a ver, nos limites das suas falas sobre o que "são", a imanência, a alteridade, do ser que desejariam ser: o ser que se move sub-reptício nas fronteiras do silêncio do seu lugar de

---

[49] De acordo com Mattos (1989) *"o agora é uma das ex-stasis da temporalidade"*. Na reflexão dessa autora, em Benjamin não existe o "fato histórico", *"Existe uma relação de identificação com o passado, que é a da repetição, e não da recordação. E existe uma relação com o passado que é a do materialista revolucionário"* (p. 303).

[50] Essa presença dos ausentes, instauradora mágica dos mortos que não devem morrer, permeia Heidegger, onde se tem um conceito como *futuro* (zunkunft), e um conceito como *passado* (Gewessenheit) carregados de emotividade instauradora que, ao sentido ôntico da temática da presença do ser no tempo, podem ser entendidos, o primeiro, como "advir" ou "porvir" e, o segundo, como "vigor-de-ter-sido". o Passado, assim, não seria dado pela presença ôntica do ser no tempo anterior, mas pela presença ontológica de ser anterior no ser contemporâneo.

[51] De acordo com Peixoto, "*Para Walter Benjamin, tudo aquilo que foi construído como novo subsiste apenas como um monumento ao futuro do passado, as expectativas e os sonhos jamais realizados"* (PEIXOTO, 1990, p. 472).

fala. A "Era da Borracha" tem por imanência um sentido muito poderoso que a nomeia: a modernidade.

Creio que é possível dimensionar, a partir do que foi dito até o momento, quais são as duas esferas hermenêuticas que tento trabalhar dialogicamente nesta pesquisa. De um lado o discurso da modernidade numa cidade inserida intrinsecamente no processo da modernidade e, de outro lado, o discurso sobre uma modernidade desiludida numa cidade não menos inserida na condição mítica de ter vivido "intensamente" a modernidade. Poderia, talvez, dizer que o ciclo do látex é referencial para a temporalidade de Belém em função da somatória de condições significantes que nomearam a Belém do passado (do ciclo) com o vigor de uma modernidade, processo de proporções socialmente (em Belém) significativas - e que, assim, a nomeiam, no presente, com tantos referenciais de ter-sido. De um lado, um passado que nomeia um presente com um vigor-de-ter-sido. De outro, um presente que nomeia um passado em função de um porvir, de um desejo de representar (discursivamente). São duas cidades ambivalentes instaladas numa Agoridade.

Considerando que essas duas cidades são na verdade a mesma, considerando a etapa mítica de toda estrutura enunciatória possuir alteridades, e considerando a etapa mítica de ser a memória o ponto de ligação entre essas duas cidades, é que formulo a hipótese central de meu trabalho: Alegorias sobre a modernidade e a urbanidade havidas em Belém em 1900 perpassam, atravessam, confundem a memória e a melancolia sobre aquelas alegorias havidas na Belém de hoje.

Ou seja, as imanências da modernidade do ciclo do látex, em seu vigor-de-ter-sido, instalam a base discursiva, e com essa base a memória, no que ela tiver de nostálgico e de afetivo. Assim nomeiam, signicamente, um processo social cheio de ambivalências. Dentro desse processo, o que denomino "Alegorias" vem a ser a representação sígnica do conceito de "imanência".

De um lado, a dialética entre sonho e realidade de 1900 e, de outro a dialética entre sonho e realidade de hoje. Percebo aos poucos qual é a alteridade do meu tema: a modernidade. A modernidade é a alteridade da Belém atual, e a perda do referencial "moderno" é a sua alegoria melancólica. E percebo também que não estou trabalhando somente com um lugar de fala, o tão citado "Era da Borracha", mas sim com dois lugares de fala, pois trabalho também com a alteridade dos sonhos atuais de Belém, o lugar de fala dos sonhadores que antecederam os sonhadores atuais: a "modernidade".

"Era da Borracha" e "Modernidade" são temas paralelos de sonhadores ulteriores e anteriores. Século e meio, talvez, de gerações de morredores, cujas mortes se sucedem por vezes inescritas, ambivalentes no ar da cidade.

Enfim, ciente da alteridade discursiva (fundamental) do meu objeto neste ensaio, é que observo o "meio" que une não somente os dois lugares de fala, não somente os dois conjuntos de "ilusões discursivas", mas que une também a própria experiência desses homens narradores: a memória. Obviamente não a memória de recordação, mas a memória de imaginação, aquela que aborda a subjetividade do passado, e a reestrutura discursivamente, em função das necessidades de um sujeito inserido num "presente" determinado[52].

Essa interpretação de memória, formulada exemplarmente em Halbwachs (1925), redimensiona o sujeito memorioso, que deixa de ser um ente com uma "experiência" do passado, e mesmo pertencente ao passado, um ser em-si, para constituir-se como um ente relativizador do passado, um ser para-si. E o que chamo aqui de relativizar o passado pode ser entendido como "reinventar o passado"[53]. Trabalho a memória, portanto, como uma produção de desejos, uma produção dos desejos de alteridade.

[52] A esse respeito, ver Krell (1990) e Collingw (1975).

[53] A função "criativa" de dizer-o-passado, tema fundamental em Heidegger e Benjamin, tem sido dimensionada também em estudos no campo da história e da antropologia. A esse respeito ver, no campo da história, Prins (1992) e Thompson (1992). Já no campo antropológico, ver Goody (1988) e Myerhoff (1982).

2. A historicidade do ciclo do látex enquanto jogo narrativo. A temporalidade do passado-látex.

Les temps sont plus intéressants
que les hommes

Honoré de Balzac, "Critique Littéraire"

A teorização formulada acima se origina na conceituação da história havida em Heidegger segundo a qual o conhecimento histórico enraíza-se na historicidade do Ser-aí. Dessa maneira, o conhecimento histórico não seria um conhecimento resultante da apreensão ampla dos sistemas e processos sociais, mas, pobre e afetivamente, seria um conhecimento originado no sujeito, num sujeito que sabe que vai morrer. A história é um mito coletivo de cada época que sabe que vai morrer. Portanto, o enunciado *história* é um texto de fissura, um jogo que se dá na fronteira entre a vida e a morte, um jogo bipolarizado e assimétrico, onde pesa, sobremaneira, a aguda consciência da morte e do fim.

Se percebermos, essa concepção heideggeriana de história não é distante daquela construída por Walter Benjamin, não obstante a distância entre a fenomenologia e o materialismo dialético. Com efeito, toda a metodologia benjaminiana, tanto no Trabalho das Passagens como na obra sobre o drama barroco alemão (BENJAMIN, 1984), está baseada na apreensão da experiência viva como instrumento de produção dos sentidos sociais. É com essa perspectiva que a noção de alegoria desponta, na sua reflexão, como um instrumental essencial: seria ela, a alegoria, a figura de um pensamento socialmente compartilhado, imagens recorrentes, portanto, que vêm à tona no processo de compreensão como uma estratégia para melhor compreender (sentir) o mundo.

A filosofia da história desenvolvida por Benjamin está baseada numa teoria do conhecimento fundamentada fenomenologicamente, pois ela se assenta sobre a ideia de que o conhecimento corresponde a uma intuição – a uma produção pragmática de sentido, que não pode existir senão a partir de uma experiência viva, ou seja, de uma experiência de contágio, da mente produtora do sentido, por uma espécie de intersubjetividade social. O conhecimento histórico, dessa maneira, seria uma espécie de sensação fulgurante, ligada à experiência imediata do estar no mundo. Pois, como diz Benjamin, *Dans les domaines qui nous occupent, il n'y a de connaissance que fulgurante* (BENJAMIN, 1989, p. 473).

O materialismo dialético de Benjamin é peculiar. Acusado de messianismo, esoterismo, ucronia, utopia e de não ser "suficientemente" dialético (Ver ADORNO, 1978), ele será tido como um dos mais peculiares pensadores marxistas do século XX. Adorno reprova a Benjamin o método deste de falar por analogias em vez de utilizar as induções – a seu ver, como também na visão, em geral, dos pensadores marxistas, mais apropriadas para uma descrição materialista do processo social. Porém, o objetivo de Benjamin era interpretar a história cultural na própria explosão de suas contradições, coletando miríades de fragmentos e de instantâneos daquilo que representaria uma época no momento em que ela estava sendo vivida. Como fazê-lo, senão recorrendo a analogias? Benjamin percebeu o quão inútil seria intrepretar o ethos cultural de uma época pela via clássica da dialética hegeliana, na qual bebia todo o marxismo.

Como se sabe, Marx procura expor a relação causal entre a economia e a cultura. A perspectiva benjaminiana não é hostil a esse modelo, mas ela se distancia bastante dele, e de toda a dialética clássica, quando propõe-se como uma dialética do instante, da tensão de significação e, ao mesmo tempo, como uma interpretação do conhecimento como um ato relativo. Ora, essa dialética peculiar bem próxima está do método fenomenológico, para o qual a realidade corresponde à maneira como o fenômeno é observado sob determinadas tradições ou escolhas iminentes de observação. Deduz-se que Benjamin está tentando escapar de um rigor metodológico que não permitiria a compreensão justa de um fenômeno cultural – ou seja, que ele estava à procura de um método que não subvertesse à subjetividade humana, sobretudo a intersubjetividade de uma sociedade, ao motor econômico, simplesmente. Nas suas anotações metodológicas para o Trabalho das Passagens, ele diz:

> Un problème central du matérialisme historique qui devrait enfin être aperçu: la compréhension marxiste de l'histoire doit- elle être nécessairement acquise au détriment de la visibilité de l'histoire elle-même? (BENJAMIN, 1989, p. 477).

Ora, a visibilidade da história em si mesma nada é senão a compreensão do evento histórico como um fenômeno imediato. O problema metodológico empreendido consiste em definir o caráter dessa visibilidade, a qual não seria permitida pela via dialética clássica, como demonstra o próprio Benjamin:

> Par quelle voie est-il possible d'associer une visibilité accrue avec l'application de la méthode marxiste? La première etape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total.

> Donc, à rompre avec le naturalisme vulgaire en histoire. A saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire (BENJAMIN, 1989, p. 477).

Essa sugestão de ver a história sob o princípio da montagem e de valorisar o evento singular no que ele tem de fragmento de uma vasta cadeia de significações "totais" corresponde ao próprio método da analogia e à subversão significativa da *coherentia* dialética exigida pela ortodoxia marxista. Observe-se que, pária da *intelligentsia* do século XX, Benjamin será esquecido durante algumas décadas.

Em relação à sua compreensão da história e da cultura, deve-se perceber a importância da relação entre imagem e montagem – e, por meio delas, da noção de alegoria - para a concatenação do seu trabalho. Ele já havia sugerido, de maneira singela e, ao mesmo tempo, revolucionária, o método do seu trabalho: *Le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer* (BENJAMIN, 1989, p. 479).

Precisamente na noção de imagem, aliás, se localiza o motivo pelo qual Benjamin adota o campo marxista para a sua reflexão, e não o campo fenomenológico, pois, como ele diz, as imagens são bem mais que as " essências" da fenomenologia. As imagens teriam, a seu ver, uma "marca histórica", um sentido vivo, enquanto que, na fenomenologia, se contaria, apenas, com uma ideia abstrata para referir a unidade cultural, justamente por ser a redução – o método fenomenológico por excelência - um marcador de sentidos relativos.

Benjamin procura uma materialidade, e não uma experiência pura,

> La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque determinée. Et le fait de parvenir 'à la lisibilité' représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est determiné par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité determinée (BENJAMIN, 1989, p. 481).

Mas, seria possível perguntar - aliás, não seria justamente esse o projeto da fenomenologia? Sobretudo de uma certa fenomenologia que, de par com a sociologia compreensiva weberiana, será desenvolvida por Alfred Schütz. Pensamos que sim, e que esse marxista invulgar que foi Benjamin confeccionou, na verdade, uma estratégia hermenêutica de compreensão do ethos cultural.

Pode-se ali falar em *temporalidade* e em *imagens* que, conformadas como tradições de saber, no mais das vezes não racionais ou mesmo irracionais, são transmitidas socialmente. Essas imagens seriam, assim, imagens-desejo. Pode-se chamar, ao ato de

produzir essas imagens, de alegorese. E pode-se chamar, às imagens reproduzidas a partir de imagens- desejo anteriores, de alegorias.

Com efeito, a categoria central da historiografia benjaminiana é a das "imagens dialéticas". Essa noção é referida por Benjamin, nos primeiros esboços para o Trabalho das Passagens, como uma ferramenta para decifrar a "mitologia da modernidade". Pela via dessa imagem dialética, o historiador poderia "despertar" – ou seja, obter uma compreensão superior do processo social, a qual se daria por meio da passagem de um conhecimento ainda inconsciente para um conhecimento já consciente. Caberia assim, ao historiador, o papel de intérprete dos sonhos coletivos. Essa operação será considerada bizarra por toda a ortodoxia marxista – Adorno em primeiro lugar – por tentar equacionar a imagem dialética, própria de uma consciência ativa e racional, à uma imagem onírica, denunciada geralmente como produto da alienação.

Desse modo, é recorrendo à construção de imagens que Benjamin procede sua tarefa de historiador, sendo necessário perceber, então, que é por assim fazer que ele compreende sua historiografia como alegórica. Imerso na experiência histórica, por ela envolvido, o historiador compreende o mundo tal como o homem comum que sente a vida a seu redor: por fragmentos, desmontando aqui para, ali, remontar. Alegórica, a história não é, senão, aparência. Aparência de algo que está por ser, de algo que está por viver.

Acontece que isto não é, apenasmente, o método do historiador: é o próprio processo da vida real – e, não generalizando, um dos processos da vida real, em uma ou em algumas de suas configurações históricas. Assim, o único rigor metodológico a ser observado por um historiador é o de adentrar no espírito do tempo observado como estratégia de fazer parte da temporalidade desse mesmo tempo.

A *lisibilité* do moderno havida em Paris, durante o século XIX, foi disseminada pelo mundo, gerando novas lisibilités. Pois a marca histórica das imagens-desejo não indica, tão somente, que elas fazem parte de um contexto histórico particular e que estão ali fechadas. Na verdade, enquanto marca, significa que elas podem ser reelaboradas segundo uma nova temporalidade e, dialeticamente, sincronizarem-se a um novo presente. Essa é a dialética das imagens:

> Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l'Autrefois de toujours. Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée: celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisement comme telle cette image de rêve (BENJAMIN, 1989, p. 481).

A alegorese consiste nessa operação dialética que converte o distante em próximo e o passado em presente. Por outro lado, é igualmente alegorética a estratégia do historiador: *C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interpretation des rêves* (BOSCO, 1940, p. 28).

Justo, pois, falar em temporalidade, essa memória intersubjetiva que corresponde a uma identificação social, a uma reelaboração sobre o outro (o moderno) ou sobre o passado.

Alegórica, a capital na periferia da modernidade, tal como é alegórica a capital da modernidade, não é, senão, aparência. Aparência de algo que está por ser, de algo que está por viver.

Ora, dessa natureza foi o *ethos* da cidade de Belém, durante o ciclo do látex. Um *ethos* que prosseguiu além do ciclo do látex, sempre alegoricamente, na construção desse tecido intersubjetivo que deu a Belém a sua fisiognomonia.

Entreposto comercial em fronteira hostil, espaço de enclave do capitalismo, o tempo presente do ciclo do látex sempre viu Belém, e a Amazônia, como um espaço a esgotar, a explorar ao máximo – ou seja, como um lugar que, ao mesmo tempo, estava por ser e por morrer. Da mesma maneira, a fantasmagoria produzida ao longo do século XX a respeito desse momento da história local sempre soube que Belém estava por ser e por morrer. Tratava-se de uma única fisiognomonia, de um único processo alegórico, marcado pelas mesmas e recorrentes imagens de desejo presentes na mesma intersubjetividade.

Eis aí o *semiotical blues*, um código cultural marcadamente alegórico, composto pela imagem da cidade daimoníaca e por uma coleção de imagens e estados de espírito que, por contágio social, atravessam nossa época. Uma só é a modernidade, mas são muitos os sonhos a respeito dela. Eis aí um fato histórico: alegórico, imanente, extemporâneo.

O *semiotical blues* poderia ser descrito como uma imagem dialética. Como um conjunto fragmentário de sensações e signos. Ele recompõe a história anacronicamente, pois a memória outra coisa não é senão um anacronismo. O *semiotical blues* é um dispositivo de leitura da história de Belém por seus habitantes. Ele permite o conhecimento possível da história, que dá a ver uma história baseada na ruptura, e não na continuidade. Na alegoria, e não no símbolo. Na derrota, e não na vitória. Na diegese, e não na mímesis.

As fantasmagorias de Belém, cem anos depois do látex, demonstram o destino das cidades contrariadas. Memórias e alegorias de apogeu e queda são memórias vertiginosas e tristes. Perdeu-se a modernidade, perdeu-se a beleza, a alegria e o dinheiro. Pode um discurso

sustentar uma cidade no ar? Discursos seriam só palavras.... Na verdade, discursos são palavras com ossatura. O que se nota é um discurso coeso a respeito da história, ou melhor, de determinada parte da história, no qual subsistem impressões maravilhadas sobre a pretensa opulência do passado e constatações melancólicas da incoerência entre o presente real e esse passado agradável. Subsiste o sentimento de perda, de fracasso, a desilusão. Reverenciam-se os mitos mais opulentos: os palacetes, os espólios nobiliárquicos, as lendas de uma sociedade pretensamente refinada. Enfim, aqueles velhos elementos que se encontram em qualquer discurso social a respeito de velhas oligarquias, o discurso inconcreto que se molda com as sobras do fascínio pelas elites depostas.

Belém é habitada poeticamente por uma multidão de sonhadores; sonâmbulos, funâmbulos, patéticos, heróicos. Todos eles narradores tristes de um spleen, todos eles tomados pela nadidade que perpassa os narradores cujo texto a ser narrado tem consciência da ambivalência semiótica (fantasmática) presente no desejo de ser e de ter-sido. A náusea do spleen, a melancolia de Belém, é uma coisificação do poético. Ou melhor, um mecanismo discursivo com o qual o ser consegue fazer convergir sua condição imanente e "destino" transcendente.

Pode-se assinalar a estruturação poética do discurso, como forma de atender à expectativa fenomenológica do homem se reconhecer como Sujeito discursivo, Sujeito discursador, objeto da própria discursividade e objeto da discursibilidade de outrem. De tal forma poético, o discurso dá ao ente o seu modo de "ser", ou seja, a sua Temporalidade.

O discurso do ser que, assim, se atém a seu Eu, constitui-se no campo da fantasmaticidade, que é também uma contingenciação da existência de forma a atender aos fins angustiantes que tem o ser ao medir-se com sua potencialidade de não-ser-mais. Essa temporalidade fantasmática, alegórica, é uma forma de negociar com a não-existência. Não exatamente com a morte, mas com o não-ser, com o nada. Enfim, com o objeto da angústia e da náusea, existenciários de queda que temporalizam o ente.

A partir de uma apreensão fenomenológica do desejo de ser que contingência o ser, posso tomar as produções oníricas da sociedade, ou de um homem em particular, como um campo de seu jogo fantasmal. Não creio que os sonhos dissolvam o ser. Ao contrário: são eles que constituem, com seus enunciados, a dimensão da existência - a existencialidade. Assim, os sonhos, a imaginação, a subjetividade, enfim, são um cogito do ser, através do qual o homem faz preexistir, à sua consciência, a sua imanência; à sua contingência, a sua antecedência; à sua existência, a sua alternância.

Material subjetivo, devaneio sobre a própria existência, o desejo de alteridade que cria infinitos sujeitos dentro do sujeito, aflora como um valor de troca com o nada:

> Por vezes eu tinha a sensação, quase física, de um outro mundo subjacente e cuja matéria, tépida e móvel, aflorava sob a extensão melancólica de minha consciência (BACHELARD, 1988, p. 146).

O ser é um valor cuja escala de ser é imposta dentro dos limites do nada. Pois, como seguere Bachelard, *O ser do sonhador de devaneios se constitui pelas imagens que ele suscita* (SANTIAGO, 1989, p. 47).

É necessário perceber que, em nenhum dos enunciados que coleciono em meu Protocolo de Sonhos, está-se trabalhando com uma memória, inclusive nos enunciados pretensamente memorialísticos. A contingenciação deles, na verdade, pertence exclusivamente ao terreno da temporalidade, da alegoria. E essa temporalidade pressupõe certas características:

- a temporalidade retemporaliza o passado;
- a temporalidade constitui-se como um intertexto de várias referências;
- a temporalidade é uma fenomenologia do Ser, que a si se observa imanentemente;
- a temporalidade alegoriza a base mítica;
- a temporalidade, ao alegorizar a base mítica da contingenciação do ser, manifesta-se poeticamente.

Ao ater meu objeto de análise e ao observá-lo semioticamente, retenho-me diante de sua tensão relacional com suas ruínas e fronteiras - fantasmaticamente tenho dois objetos a analisar através de sua correspondência - ou seja, sua tensão em função do aquilo-a-que-se-atém- seu-eu. Seus esquemas de verisdição da própria existência se inscrevem, poeticamente, na sua ideia de essência.

A temporalidade do Narrador projeta a seu objeto dois limites, uma pré e uma pós-história. A temporalidade nomeadora do ente, esse tempo de correspondência, une passado e futuro no instante - no instante Nomeador, onde a memória é um existenciário, que não existe senão no momento do jogo, na nomeação fantasmática do ente.

Os que pensam Belém não contam um passado. Talvez sejam contados por um passado, porque é um passado que se desenha como futuro. Para eles, o passado não tem obrigação de ser "a verdade", porque ele tem a aura do momentâneo: a sua verdade está no presente atemporal, preenchido por uma impressão de perenidade. Essa forma de narrar,

sempre recomeçada, "quebrada", derivaria da *incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes, no que a história deixa de ser vista como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos experiente*[54].

Liberado o passado das pressões da realidade, o processo de verisdição das lembranças da "Era da Borracha", na Belém de hoje, passa por um pacto social rememorador que é instituído pelo imaginário do ser que a cidade seria em sua imanência, ou seja, no seu desejo de alteridade. A imanência do lugar de fala "Era da Borracha" é a alteridade socialmente instalada no lugar de fala "modernidade".

A pós-modernidade da Belém atual não decorre, assim, da modernidade sem industrialização havida naquela Belém antiga, uma modernidade de periferia, mas decorre, sim, da proto-modernidade das coisas, da sociedade aquela, que sonhou em não ser periferia, que sonhou em ser moderna e que assim nos legou nossos sonhos e nos induziu a produzi-los discursivamente.

Nosso instante é um jogo de narração difusa, que se situa - que circula - entre a proposição do "seremos" de ontem e o "às vezes fôramos" de hoje. Nesse conflito, comum a todas as narrativas que constituem o lugar de fala "Era da Borracha", é perceptível uma melancolia estrutural e geradora, uma melancolia fantasmática, o *semiotical blues*.

Os sonhadores de Belém, tanto os sonhadores do ciclo do látex, quanto os sonhadores que se revezaram nessa tarefa ao longo do século XX, postulam a inexistência da cidade. A Belém que sonha é imagem e imagerie - é tão irreal quanto Nínive, Sândor, Babilônia, Éfeso e, principalmente, Lixabuna. Essas cidades se referenciam: são pesadelos, devaneios, metáforas, silogismos. Mas o mais grave está por ser dito: tais sonhadores, ao se despirem diante do passado e descobrirem a solidão, depois de negarem a existência da cidade, inviabilizam a sua construção. Há certas mentes em que tudo é silogismo.

---

[54] A junção da realidade com a fantasia, suplantando a maldição que Parmênides lançou sobre o ocidente pela qual se tem que são coisas distintas e separadas, é uma proposta a considerar, que a partir de Hegel tem seduzido, e sido reformulada, por filósofos (que buscam a verdade?) e por poetas (que buscam a fantasia?), de Husserl a Novalis, de Kant a Hawthorne, de Benjamin a Blake, de Heidegger a seus intérpretes Octávio Paz e Benedito Nunes. E que sedução é essa? Eu diria que não apenas a literatura latino-americana, de que fala Paz (1976), mas também a literatura oral, a cultura popular, inclusive a urbana, é um regresso à procura de uma tradição. Essa sedução é uma vontade de encarnação do real com a fantasia. É a passagem para o poético, ou seja, escapar à maldição de Parmênides: dobrar a uma esquina e lá encontrar um sonho que se tenha. Octávio Paz sugeriu que, na modernidade, em que os "outros" estão estilhaçados, ou seja, num espaço onde a experiência do niilismo nega o diálogo, a poesia tem uma função primordial: procurar os "outros" e, assim, revelar a "outridade" (1976, p. 102). Veja-se bem: a tarefa não é a de dar a conhecer os outros, a estranheza, mas sim celebrar a existência do distante. A reflexão metafísica mais importante da contemporaneidade está assentada sobre o princípio da intersubjetividade. o fundamento da compreensão do mundo, em nossa época (numa maresia de reflexões sobre a modernidade), nada é além da reflexão que o sujeito faz de si mesmo em conjunto com outros sujeitos.

Mas nem tudo é silogismo. E nem tudo é irremediável. Há uma ausência estrutural no processo de referenciação mnemônica da cidade: há uma ausência quando o lugar de fala "modernidade" alegoriza modernidades anteriores sonhando com modernidades ulteriores e há uma ausência quando o lugar de fala "Era da Borracha" alegoriza o ciclo do látex, já então sonhador de modernidades, para sonhar com "eras" ulteriores. As saudades do desconhecido, esse *semiotical blues* tradicional da modernidade da cidade, celebram uma ausência de ser e assim ocupam uma função social terapêutica. O pathos de Belém é o pathos de uma ausência celebrada.

A verdade da cidade não está na sua superfície (seu conteúdo objetivo, sua narração arquitetônica, urbanística, nos discursos sobre o passado-látex elaborado pelos historiógrafos) e tampouco está na sua profundidade (seu conteúdo subjetivo, nos sonhos protocolados que embalam Belém, no historicismo ao mesmo tempo delirante e patético do homem comum). A verdade, quase intangível, está numa leitura descompromissada e na essência de uma pretensa transmigração dos sentidos.

A verdade sobre a cidade está num eixo desconexo, numa dança fantasmática, está no desejo: o desejo é a consciência da impossibilidade, é a consciência da culpabilidade de não-ser. A verdade é a consciência de estar-se num mundo em ruínas, onde todos os sentidos, ao se tornarem palimpsésticos, tornam-se alegóricos e, assim, na sua consciência de alegoria (uma consciência de não-ser), tornam-se melancólicos: *flâneurs* de um vazio de campos intrapostos (o campo da consciência discursiva? - deveria dizer, da consciência da discursibilidade? - deveria dizer, da modernidade?).

Todas as leituras de Belém existem como desejos. Desejos de reencarne, desejos de revelia, desejos de equivalência. Desejos de narrar, enfim. Todos os sonhos do protocolo inscrito no ar da cidade, são túmulos. São ruínas superpostas. Mas cada pedra da cidade real, como cada sonho da cidade onírica, reinstala a vontade de dizer como uma vontade de saber o ser da cidade. O Observador aguarda um momento propício para se tornar Narrador.

Porém, a narração de Belém não é uma narração coesa. Ela demonstra a existência de ruínas superpostas. Sua essência é o anti- historicismo. Do ponto de vista dos narradores, o presente mais feliz e bem imaginado não passa de um despertar de passados cativos. Se for possível, para o Observador, narrar essa cidade, a sua função principal estará em polir as pedras das ruínas e colecioná-las: poli-las até mineralizá-las, para que reflitam o havido com certo esplendor, e colecioná-las para que os fragmentos sejam salvos. Como Narrador, o

Observador também terá de enfrentar a sua culpa-de-ser. A história que o envolve é alegórica, e ele terá de ser alegórico para narrá-la.

Sua narração, em última análise, também carrega um peso de culpa-de-ser, pois se há uma vontade de narrar, essa vontade corresponde a um desejo de salvar. A cada tempo que passa, e para cada narrador passante dentro do tempo, as possibilidades de reconhecer as ruínas se tornam menores. Para as gerações atuais de Belém, a aura do passado se esvai crescentemente. Após a abertura da estrada Belém-Brasília e após a chegada da televisão por satélite, prenúncios de um projeto estatal de ocupação e transformação do espaço amazônico de amplas proporções, observa-se um avanço das fronteiras sobre os mitos.

Talvez Belém tenha podido ser narrada de uma forma tão compacta, ao longo do século XX, em razão de seu isolamento geográfico, cultural e, em certo sentido, também político. Cada vez mais, no entanto, as ruínas se acumulam. E tanto as ruínas materiais do ciclo do látex quanto as ruínas oníricas sobre o ciclo do látex. A quantidade de prédios demolidos na cidade é assustadora. Com as conseqüências da "globalização" mediática, populações de narradores, principalmente os narradores orais, também são convertidas em ruínas. As falas que restam são rapidamente incorporadas às pobres formulações publicitárias do poder público e de políticas culturais difusas. O texto urbano está borrado: não há mais quintais ou a arborização "barroca" dos túneis de mangueiras. A bastante falada "bolha de calor" trazida com a construção de dezenas de prédios de mais de vinte andares, a simetria exotérica das novas áreas de expansão urbana, evidenciadas em conjuntos residenciais impráticos e por vezes imprevidentes, a bestialização das origens e a transnacionalização dos mitos pelos jornais, mas também pela academia, a extinção das demarcações geográficas e culturais entre os bairros convertem a cidade incessantemente em ruínas.

Como não seria de túmulos no ar que estaríamos falando?

O passado é fugidio. Alegorizar a própria culpa de ser alegorizado é uma tarefa quase impossível. No entanto, é a tarefa fundamental para que o Observador possa tornar-se um Narrador.

Mineralizar é colecionar e polir as ruínas palimpsésticas. Ao tentar fazer isso, momentaneamente, percebo que o que chamo aqui de lugar de fala "Era da Borracha" possui um outro lugar de fala encoberto, o lugar de fala "modernidade".

Belém é uma alegoria da modernidade porque sobre ela convergem as narrações capitalistas num fluxo voraz e violento. Mas essas narrações não são a sua história. Belém perde-se nesse fluxo discursivo do alheio e já não é mais capaz de dizer qual a sua história. A modernidade petrificou a cidade, tornando-a alienada. É preciso renarrá-la para ela própria, para que esse olhar petrificado seja polido e, assim, se "mineralize".

3. Elementos discursivos do passado-látex.

3.1 Revisão da trajetória percorrida pelo trabalho

Este livro surgiu do desejo de trabalhar o ciclo do látex de um ponto de vista histórico que não seria social, político ou econômico, como habitualmente tem sido feito, mas sim discursivo ou, melhor ainda, intersubjetivo. Fundamentalmente, pretendi colher enunciados de um discurso socialmente reverberante que constituiriam um "lugar de fala" tradicional da subjetividade de Belém.

Motivado por alguma soma de falas esquecidas, talvez seduzido, percebi que adentro da cidade de Belém do Grão-Pará há outra cidade, de tecitura modernista e inexata e percebi, ainda, que essas duas cidades não se permutam com tranqüilidade. O campo narrativo descritor dessa cidade vagaria, adotei por pressuposto, entre a memória e a imaginação, dois universos paralelos e correlatos, muitas vezes polarizados entre si, embora não simétricos. De qualquer forma, esse campo discursivo, que delimitei como objeto de estudo, estaria situado ao nível de uma produção da subjetividade, em relação dialógica com a percepção do processo social e histórico e, não em menor importância, com o constructo das visualidades do histórico, do contemporâneo e do extemporâneo.

Iniciei minha investigação com uma pergunta intentiva desse constructo: como os belemenses do ciclo do látex viam a si próprios e seu universo urbano e como os belemenses de hoje vêem, percebem, imaginam o tempo historicamente delimitado sob o nome de "Era da Borracha"? Esse primeiro questionamento pretendeu delimitar o campo narrativo estudado em suas bases estruturais, ou seja, na temporalidade de um imaginário pertinente não a uma época apenas, mas a um processo social e histórico.

A delimitação do objeto narrativo a ser estudado, portanto, obedece à dualidade não simétrica entre a "época" geradora dos referenciais semióticos colhidos – o ciclo do látex – e a sucessão de "épocas" que os interpretaram, afetivamente, patologicamente, terapeuticamente, nomeando-a "Era da Borracha". Nessa dualidade não simétrica consiste a temporalidade narrativa do modo de narrar estudado.

Esse primeiro questionamento, fenomenologicamente, possibilitou, ainda, a demarcação do padrão das materialidades semióticas estudadas, os incipts, elementos colhidos ao imaginário através da pesquisa de manuseio intersemiótico dos mais variados campos de materialidades enunciatórias, como relatos orais, descrições de viagem, romances, poesia, cartões postais, correspondências privadas, documentações públicas, fotografias, gravuras, músicas, etc.

O resultado alcançado através desse manuseio delimitou o padrão de relações havidas, narrativamente, entre a semântica dos textos colhidos e a temporalidade implícita em todos os enunciados. A investigação da relação entre história e imaginário se tornou possível a partir do desenvolvimento desse conceito de temporalidade, aqui usado, com extensão hermenêutica, como uma tensão (jogo) nas fronteiras da cultura entre os elementos narrativos afirmados e os elementos interditos, negados, silenciados, mas existentes e, diria mesmo, preementes a qualquer processo de verisdição cultural, seja ela uma verisdição discursiva, ideológica ou estética.

Com o avanço do trabalho, hermeneuticamente, passei a considerar as materialidades recolhidas, em seu conjunto discursivo, como um "lugar de fala", aproveitando o conceito de Lucien Goldman. E, na temporalidade de seu conjunto narrativo, percebi a validade de utilizar o conceito bakhtiniano de "cronotopo" para especificar o clima espiritual presente no conjunto das narrativas, nomeando-o, especificante, *semiotical blues*.

Iniciei minha reflexão com um capítulo que pretendi estruturador, protocolador do meu primeiro material de análise, que vem a ser a situação social que instala os sonhos, dos habitantes de Belém do século XX, sobre o que teria sido a Belém do ciclo do látex. Neste primeiro capítulo, *Protocolo de Sonhos*, introduzi o problema central deste livro explicitando o trabalho de coleta de material (incipts) e as técnicas de abordagem metodológica desse material. Pretendi fazer observar que o discurso sobre o "passado- látex" é um discurso que conta, melancolicamente, uma história de o que deveria ter sido, e não de o que foi, materialmente, a "Era da Borracha". Daí a distinção entre "ciclo do látex" e "Era da

Borracha" - o segundo termo permeado por ilusões discursivas, ideológicas, sobre o primeiro.

Abordando a relação entre discurso e história como constituição da "temporalidade" do enunciador, ou melhor, dos sonhadores que analiso, pretendi compreender história como "narração" e não como "processo do real", utilizando, para isso, e a partir desse primeiro capítulo, uma "teoria da temporalidade" que quero ver presente nas obras de Walter Benjamin e Martin Heidegger[55].

Tentei possibilitar, assim, uma mostra do material discursivo que coletei sobre Belém. Trata-se de uma seleção de enunciados "melancólicos" que, diante da exiguidade do seu sentido de "ser" no plano da historicidade constituidora de Belém, e tendo de jogar com a morte presumível da cidade, tentam dotar de "halo" o passado, o que, talvez, queira dizer alegorizar, em sentido benjaminiano, para assim, talvez, salvar da "nadidade" o sentido de ser-Belém (sua temporalidade).

No capítulo seguinte, *Espectros da Modernidade*, procurei construir o referencial para a alegorese da modernidade produzida em Belém. Fí-lo por três caminhos superpostos: a procura por uma compreensão de o que seria a modernidade com base na "visibilidade" do moderno empreendida pela literatura e pela sociologia do século XIX; a identificação do referencial fundamental da modernidade urbana, ao qual chamamos de "a cidade demoníca" - para isso evocando a noção do daímon grego, ou seja, do duplo contingencial a toda temporalidade; e, enfim, pela descrição material da modernidade vista por Walter Benjamin em Paris, a "capital do século XIX" e, por extensão, *mater allegoriensis* de todas as periferias da modernidade, como foi o caso de Belém do Grão-Pará.

No terceiro capítulo do trabalho, *As Halocinações*, minha intenção foi historiar o lugar de fala "Era da Borracha" nas cartografias de seu desejo de alteridade, ou ainda da sua temporalidade narrativa, o que equivale, talvez, a proceder uma breve fisiognomonia da "metrópole periférica" de forma a contrapor, à história do ciclo do látex como "produção", à sua história como desejo-de-ser. Segui o método benjaminiano do enunciado fragmentário e alegórico como base da historicização. Trata-se, obviamente, de uma intenção de observar a história em sua base discursiva e sígnica para, assim, proceder a reconstituição de uma

[55] Explicitando essa "teoria da temporalidade", é preciso mencionar que a vejo como uma verificação do "instante" na potência narrativa - na potência de dizer, ou de narrar. Refirimo-nos aos conceitos de "*Augenblik*", em Heidegger, e de "Jetztzeit", em Benjamin, que poderiam ser compreendidos como pontos de encontro entre o pensamento dos dois filósofos.

"narração" cujo mecanismo de temporalidade, no plano discursivo, é o que chamo aqui de o lugar de fala "Era da Borracha". Nesse capítulo, procuramos, pela via do método da montagem alegórica – ou seja, da analogia –, estabelecer relações entre a metrópole moderna "de centro" – a cidade demoníaca num plano mais abstrato e a Paris oitocentista, mais materialmente falando – e a metrópole moderna de periferia – a Belém do ciclo do látex.

No capítulo em curso, *Temporalidade da Narração de Belém*, objetivo proceder uma análise da "realidade histórica" como sendo uma tensão dialética entre o real e a idealização do real a partir do discurso (temporalidade narrativa), nos termos da historicidade heideggeriana e apoiado pela distinção que Walter Benjamin faz entre "teor de verdade" (*Wahrheits gehalt*) e "teor coisal" (*Sachgehalt*), ou, dizendo de outra maneira, entre "consciência desperta" (*Wachbewusstsein*) e "consciência onírica" (*Traumbewusstsein*).

Minha intenção foi demonstrar, nesse momento, os pontos de aproximação entre os conceitos de *Augenblik* (instante) em Heidegger, e *Jetztzeit* (tempo-já) em Benjamin, potências constituidoras de uma agoridade, ou melhor, temporalidade discursiva, para que possa constituir minhas categorias analíticas centrais para este trabalho, quais sejam, os conceitos de contingência fenomênica e imanência fantasmática, e meu método analítico: a confrontação entre as duas categorias como analítica do sentido historicizante da discursividade.

A partir dessa elaboração, e apoiado por minhas categorias de análise do sentido histórico, passei a formular a tese central do trabalho, a de que:

- O lugar de fala "Era da Borracha", estruturado socialmente em Belém ao longo do século XX, constitui uma alegorese a respeito da modernidade.

Cheguei a essa proposição através de uma analítica da dimensão discursiva da narração de Belém como uma tensão entre a contingência fenomênica e a imanência fantasmática que instalam o *Narrador* num cenário em que o passado é um desejo de alteridade. Observei o *Narrador* de Belém, portanto, em suas esquises de sujeito sonhador, dedicando-me a observar a estrutura da sua subjetividade levando em consideração as seguintes proposições, complementares à minha hipótese inicial de trabalho:

- A alteridade do lugar de fala "Era da Borracha" seria um lugar de fala encoberto, que quero identificar como sendo o processo da modernidade urbano-comercial do final do século XIX e início do século XX, no qual a cidade de Belém esteve particularmente inserida.

- A discursividade inerente ao processo da modernidade apresenta-se como uma narração de "vivência" – alegórica e, em função da sua "mágoa de nadidade", também melancólica.
- A afirmação de um desejo discursivo de "ser" (dizer) constituída como uma alienação, um elemento alienado dentro da sua condição real de existir, me leva a entender que aquilo que Heidegger chama de decadência de ser (*Geworfenheit*) teria um paralelo discursivo com as estruturas alegóricas dentro da produção sígnica.

Dessa forma, reuno, neste quarto e último capítulo do trabalho, este resumo das proposições e dos percursos, inclusive metodológicos, levantados, minhas conclusões e sugestões.

Esta é, em síntese, a estrutura de *A Cidade Sebastiana*. Gostaria, porfim, de mencionar este trabalho como uma *correspondance*, no sentido que Benjamin, ao interpretar Proust, dá ao termo: como um entrecruzamento entre um *thème du temps* e um *thème de l'éternité* (Ver BENJAMIN, 1985). Com isso, quero fazer ver que a soma dos materiais aqui presentes se projeta, no sentido de "obra", como pequenas interjunções, como uns poucos conjuntos de saudades discursadas, assombrações epistemológicas, aproximações a sonhadores, memórias de imaterialidades e nomenclatura de temas.

Esses conjuntos reunidos, com suas vozes e silêncios, participam de um texto apresentado como dissertação de mestrado que se pretende uma correspondência a narrações nem tanto acadêmicas e, com certeza, menos vagas e mais completas.

Talvez possa dizer que o tema essencial deste trabalho seja a análise da semiose da modernidade numa capital da periferia da modernidade. Semiose à qual denominamos *semiotical blues*. Sob esse aspecto, o foco central de interesse eu o descreveria como uma analítica de pragmática, ou seja, uma analítica da relação social homem x signos, ou melhor, homens x textos, restando em segundo plano o interesse pelas dimensões semântica (relação do signo com seus significantes) e sintática (relação dos vários signos entre si) presentes nas narrativas trabalhadas.

A perspectiva de uma analítica pragmática do lugar de fala "Era da Borracha" me leva a identificar, nessa narrativa, funções discursivas, estruturas discursivas e temporalizações discursivas, as quais, a seguir, busco explicitar, resumindo os resultados obtidos.

3.2 Funções discursivas do lugar de fala "Era da Borracha"

Sendo naturalmente muitas as funções discursivas em todo processo narrativo, sobretudo se considerarmos o caráter multifacetado e intertextual de toda narração, optamos por referir, nesta síntese de resultados, apenas duas delas, a nosso ver as principais: a função terapêutica e a função alegorética.

A - A função terapêutica do semiotical blues

O *pathos* da narração de Belém é o *pathos* de uma ausência celebrada. A "Era da Borracha" evocada patologicamente se atém a um conjunto de objetos invariantes usados para referir, diretamente, a distância centro x periferia fundamental do ser da cidade. É na reconstrução da memória do fausto, da alegria de opereta, da vida picaresca e aventureira imaginada e atribuída ao ciclo que os narradores de Belém, ao longo do século XX, conseguem negociar os efeitos semióticos decorrentes da assimetria fausto-queda.

No lugar de fala "Era da Borracha" tem-se um signo binário estruturador, a dicotomia fausto-queda. Relação assimétrica, o lado da queda, traumático e chocante, prevalece. A palavra *débâcle*, gritada nos jornais entre 1912 e 1919, repetida aos longos das décadas e das gerações, especifica a queda havida, concede a ela temporalidade e elabora um signo fortíssimo, que não tarda a ser identificado como uma espécie de destino comunal, próprio da cidade de Belém. A cidade, prenhe dessa referência, sabe que vai morrer, possui uma consciência aguda da sua morte futura, e negocia, como pode, o distanciamento dessa morte. Matar a referência do fausto é um caminho. Compactuar com a referência da queda, da *débâcle*, é um caminho outro. Ambos corrompem a relação do vivente-narrador da cidade com o espaço público; ambos vilipendiam a memória, o patrimônio histórico e civil, esfacelam o amor-próprio; ambas negociam com a morte. Uma terceira via também negocia com a morte: a da narração, a da evocação do fausto e também da queda, a do diálogo memorial, mnemônico, reconstituidor e, portanto, regenerador. Um remédio para morredores. Narrar o lugar de fala "Era da Borracha" equivale a mineralizar a superfície palimpséstica das

ruínas, e a memória de Belém sobre o ciclo, por sua força traumática, agravada pela associação das várias outras quedas sociais e morais havidas ao longos dos século XVIII e XIX e não menos tradicionais da subjetividade da cidade, é composta, essa memória, por ruínas signicas, caleidoscópicas, cuja evocação, por sua natureza intra-objectual, ou seja, a partir de retomada e superposição dos signos já existentes e referenciados, constitui-se numa verdadeira farmacopeia semiótica.

A memória, dotada assim de uma função terapêutica, é o fator de união dos dois tempos discursivos com que trabalho: a Agoridade e a Outroridade. E não, simplesmente, o Presente e o Passado, pois Agoridade e Outroridade estão imbuídos da historicidade dramática da temporalidade, com aguda consciência da denegação e da perda. A abordagem da relação discursiva entre esses dois tempos dá-nos a dicotomia – contingência fenomênica e imanência fantasmática – que, utilizada como analítica da narração, permite uma diegese hermenêutica, com diagnóstico possível.

B - A função alegorética do semiotical blues

A temporalidade do passado-látex, ou seja, o *semiotical blues* da narrativa de Belém tem, igualmente, uma função alegorética, qual seja, a de converter em alegoria o conhecimento histórico. Por que alegoria? Porque a alegoria é a narrativa do luto, a narrativa do passado terminado, mas ainda inconcluso. É a narrativa, por excelência, da modernidade, o que se dá pelo fato de que a alegoria reproduz a ordem vigente no regime industrial, no que tem de velocidade, agilidade e, também, nostalgia de uma condição anterior.

O *semiotical blues* precisa ser alegórico porque a alegoria é a única maneira que tem para encontrar o passado: fragmentá-lo e produzí-lo como *imagerie*, por meio de sentidos estruturados a partir de vivências transmutadas em imagens, em imagens dialéticas.

Na narrativa alegorética, ou melhor, na história alegórica, não existe o acontecimento propriamente dito, mas a temporalidade, ou seja, a impressão do acontecimento. Gera-se uma relação fantasmática com o tempo, pela qual o passado é vivido como se fosse o presente ou mesmo o futuro. Assim, cada

presente é desfigurado pela fantasmagoria de passados míticos. A história alegórica se conforma como um existenciário e, como tal, subverte a noção usual de tempo, conformando-se como um simulacro da história, uma temporalidade.

A função alegorética do *semiotical blues* é um meio de conjurar a passagem do tempo, a transformação do presente em passado, a transformação da memória em esquecimento.

3.3 Estruturas discursivas do lugar de fala "Era da Borracha

Sendo igualmente vastas as estruturas, imbricadas por elementos e moldes de acoplagem de sentidos, perseveranças, diegeses, sínteses e anomalias, seleciono seis elementos peculiares, dentre os muitos observáveis no discurso analisado para referir a dinâmica temporal que me interessa e sugerir, na seção que segue, as teorizações sobre a temporalidade de Belém. Esses seis elementos de estruturação da narrativa analisada são: a polaridade assimétrica fausto-queda, a cronotopia do *semiotical blues*, o instante de revelação, a tensão entre o objeto histórico e o imaginário, a operação de devaneio

A - A polaridade assimétrica fausto-queda

Como já referi, a dicotomia fausto-queda é o objeto invariante da narração sobre a "Era da Borracha". Percebe-se claramente a reprodução de estruturas tradicionais do imaginário ocidental nessa elaboração dicotômica e na sua estrutura, polarizada e assimétrica.

Polarização e assimetria são dois fenômenos paralelos e complementares tradicionais das estruturas antropológicas do imaginário humano. Entende-se polarização como oposição antagônica entre dois conceitos que se equivalem contrariamente, mas não contraditoriamente, social e moralmente opostos. Assimetria é a circunstância de um desses polos, e em geral o negativo, pender mais que o outro, motivando uma referenciação paradoxal e fantasmática prenhe de efeitos culturais.

O problema da assimetria é fator impulsor do discurso, pois o polo positivo almeja denegar o polo negativo, substituindo-o, aliviando-o,

metaforizando-o. Assim, a patologia da *débâcle* inspira a uma terapêutica, num jogo que conforma o lugar de fala analisado.

B – A cronotopia do semiotical blues

Uso o conceito de cronotopo, formulado por Bakhtin, para realizar o corte analítico do material colhido. O termo foi adaptado da teoria da relatividade, de Einstein, para designar a relação de interdependência existente entre as categorias de tempo e espaço no romance. Para Bakhtin, o tempo seria uma quarta dimensão inscrita no espaço, inerente ao ser que ocupa esse espaço. Espaço e tempo constituiriam, então, uma única esfera de relação, passível de ser analisada no romance e, por extensão, na formatação de qualquer elemento de cultura. O interesse de Bakhtin foi o de criar um dispositivo de leitura para compreender a formatação histórica do romance, entendendo que o tempo está indissoluvelmente ligado ao espaço e que é somente através desse vínculo que surgem as articulações de enredo com as quais se configuram os gêneros. O cronotopo, então, seria o articulador dos gêneros no romance[56].

Cronotopo, em última instância, é o "clima espiritual" de uma narração. A temporalização do passado-látex é um cronotopo, que nomeei, no Protocolo de Sonhos, *semiotical blues*. O termo designa uma fantasmaticidade em sua dimensão temporal e espacial – espaço e tempos idealizados. O cronotopo do discurso que nomeia a cidade de Belém assume formas diversas, como o lugar de fala "Era da Borracha". O conceito de lugar de fala demonstra a dimensão político-social do cronotopo. Lugar de fala é o cronotopo situado socialmente, entendendo-se que cronotopo é a dimensão próprio-representativa do discurso, é o discurso para si mesmo, em si mesmo, alienado de sua alteridade, próprio em sua semiose, correspondênte à sua imanência.

O lugar de fala "Era da Borracha", uma representação temporal e tópica do desejo de alteridade dos habitantes de Belém, manifesta-se no

[56] Por exemplo, Bakhtin analisa como o romance grego, surgido entre os séculos II e VI, em sua representação cronotópica, acaba por firmar um gênero narrativo, o chamado romance de aventuras.

discurso, fenomenicamente, através de uma intriga cronotópica, ou, dizendo de outra forma, através de uma captura semiótica. A essa captura, intriga, ou a esse cronotopo, manifestação fenomênica da narratividade de Belém, é que chamo de *semiotical blues*.

C – O instante de revelação

Como sugere Derrida, o jogo é a ruptura da presença. Interessam-me esses limites do jogo, esses instantes de ruptura que vêm a ser a fronteira entre a presença e a ausência. E interessa-me o ponto da passagem, o momento triunfal do contato entre o fenomênico e o fantasmático, que em Heidegger é chamado de *Augenblik* e que, em Walter Benjamin, é chamado de *Jetztzeit*. É nesse momento que se localiza a temporalidade, a temporalidade que se pretende sintetizar enquanto texto, enquanto cultura e enquanto rumor social.

De acordo com Benjamin, a verdadeira imagem do passado ocorre subitamente. Trata-se de um momento intrigante, um repente lógico que relaciona, de maneira irrecorrível, a história pessoal do sujeito, em nosso caso o Sujeito Observador que vê a Belém do látex, com todo o discurso da sociedade sobre o passado. No caso estudado, um discurso mineralizado por olhares modernos anteriores.

Em Benjamin a materialidade histórica, a realidade, não consiste somente na realidade histórica havida, mas, também, na história sonhada. Seguindo esse esquema, Benjamin apresenta a verdade como uma espécie de fulguração, ou iluminação repentina, que chama de *despertar dialético*. Para ele,

> A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (BENJAMIN, 1985, p. 224).

A verdade é o ponto de encontro mágico entre a concretude histórica e o imaginário. E não é possível buscar esse ponto de encontro de uma forma pré-estabelecida, com um método regrado – ele, simplesmente, surge, desponta, num momento de tensão dialética entre o sonho e o concreto.

Tal momento de encontro, o *Jetztzeit*, vive no conflito entre o real e o imaginário sobre o real, numa tensão dialética conformadora, de modo que,

> A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras (Jetztzeit) (BENJAMIN, 1985, p. 224).

A historia comporia um momento de limiar existente no êxtase da brincadeira das crianças, no carrossel, no ato de colecionar, no êxtase da droga, da embriaguês, do ato sexual, na ação revolucionária, na tomada do poder, no triunfo esportivo, na súbita paixão, na lembrança repentina e tempestuosa. Constitui-se na apreensão da experiência como uma vivência. Acredito que seja um momento de pungência, de certeza absoluta, de poesia intranqüila. Uma ataraxia, enfim, onde a certeza de viver do Sujeito Observador se realiza a partir da percepção plena da história, ou melhor, a partir da confirmação de que seu projeto político pessoal está inserido num contexto social ou temporal – a relação entre um Sujeito e a sua instância histórica, ou, a imagem da cidade unida ao físico objetivo da cidade. É nesse momento de "instante temporal" que o Sujeito Observador transforma-se em Narrador.

Para Benjamin, articular historicamente o passado (...) *significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja no momento de um perigo* (BENJAMIN, 1985, p. 224). Esse, creio, é o ponto fundamental da relação entre o homem, sujeito da história, e o prédio, o patrimônio, a memória, a cidade. É no momento de perigo – nesse momento patológico – e na existencialidade do perigo, que o homem é impelido a falar, a contar, a narrar. A significação da cidade, ou da lembrança, nasce no momento em que o Sujeito Observador é premido, empurrado, devastado pela história.

D – A tensão entre memória imaginação

Elemento estruturador do discurso analisado é a tensão entre memória e imaginação, que evocam a dualidade de planos havidos no devaneio, no sonho, no jogo, na narração, enfim, temporalizada. No "Trabalho das Passagens", Benjamin teoriza que o homem habita uma cidade e é habitado por uma cidade de sonhos. Há mesmo, em Benjamin, uma palavra que

significa "cidade dos sonhos": *Traumstadt*. Nessa obra, o Sujeito é um *flâneur* andando pela cidade, num vai e vem por ruas e bairros, mas também por lembranças e alucinações (BENJAMIN, 1989). Um ir e vir que leva a dois níveis de realidade, a objetiva (que nós, naturalmente, entendemos como realidade) e a onírica, que, como disse, não é desprezada por Benjamin. A estrutura do "Trabalho das Passagens" tece sempre duas categorias de registro sobre a cidade, um plano objetivo e outro onírico: o *flâneur* anda por Paris, a "capital do século XIX", e portanto, capital também da modernidade, e cada prédio, rua ou pessoa que observa é apresentado sempre nesses dois níveis, por exemplo, um prédio é apresentado tal como é visto, mas o *flâneur*, em seguida, também o apresenta com suas simbolizações, seu estilo, ou como referência de uma lembrança qualquer.

Memória e Imaginação são termos ambíguos que têm sido confrontados, historicamente, à questão filosófica da emancipação do mundo sensível. Do sensualismo dos epicuristas e do intelectualismo dos escolásticos às formulações de Sartre e da Psicanálise, pergunta-se se memória e imaginação são fontes de conhecimento legítimas, se possuem uma potência projetiva além da sua óbvia potência perceptiva (BERNNIS, 1987).

A definição clássica para a Imaginação é a que a dá como produção cerebral de imagens decorrenciais – imagens essas que podem ser tanto as reproduções de sensações havidas quanto de fantasias. Por seu lado, uma definição para Memória como instância produtora de lembranças, quase que naturalmente, leva à essa ambigüidade nas significações: há uma memória reprodutora da realidade havida no passado mas há, também, uma memória criativa, segundo muitos que pensaram a memória. Essa ambigüidade, que persiste na estruturação signica dos dois termos, pode ser vista – e pretendi vê-la dessa forma – como um ponto de encontro que permita trabalhar ou investigar as relações entre memória e imaginação.

Tanto na esfera da categoria de pensamento "Imaginação" quanto na esfera da "Memória", persistem as dualidades entre a imagem-cópia do real e a imagem-fantasia, que podem ser definidas como Percepção e Imaginação, respectivamente.

Colocando essa questão em um nível de ontologia do histórico, pode-se perguntar: é a história conhecível? E, sendo, é a memória o real processo pelo qual se a reconhece? Para Benjamin, recriar o passado tal como ele foi, ou seja, "lembrar", é uma tarefa simplesmente impossível. O passado, nesse autor, só faz sentido quando está presente no "presente". O historicista tenta reconstituir o passado tal como ele foi, tenta reconstituir o seu viço[57].

A "Era da Borracha" é uma realidade onírica e a Belém atual é a realidade objetiva. O que fazer diante disso para proceder uma análise das experiências? Acredito, como Benjamin, que a cidade mais plausível está na síntese das duas, privilegiando, como espaço de observação o ponto fronteiriço entre ambas, o "despertar", que seria o ponto de contato, ainda que tênue, entre essas duas cidades. Observar exclusivamente a realidade objetiva revestiria a observação de melancolia, em razão de que a outra cidade estaria implícita. Observar somente a realidade onírica levaria ao desmando da alienação, porque melancolia é o desejo dos sonhos contrariados, ao nível do que, alienação é o não-desejo de sonhos não-havidos. A necessidade é de operacionalizar uma síntese entre esses dois planos, entre a cidade real e a onírica, para compreender ou até mesmo para ressuscitar a *traumstadt*, ou uma utopia qualquer de cidade.

A partir de Benjamin, poder-se-ia dizer que, para entender Belém, suas memórias e suas melancolias, seria necessário entender a síntese dialética dos dois produtos, ou melhor, entender o choque entre as duas consciências que possui o Sujeito, a consciência onírica, presente na utopia e no mito de o que não chegou a ser a "Era da Borracha", e a consciência desperta, presente na constatação da ilusão sobre a "Era da Borracha". Em Benjamin, a consciência lúcida não é somente a desperta, é a síntese das duas, verificadas plenamente no "despertar" – pois, como sugere, *a ação seria irmã do sonho* (BENJAMIN, 1989, p. 456). Nesse momento, em que o Sujeito ainda "esfrega os olhos", há uma concomitância das duas realidades.

[57] A Segunda Consideração Extemporânea de Nietzsche é um texto fundamental para Benjamin – trata-se, como se sabe, da primeira grande crítica ao historicismo, ao modelo kantiano e neo-kantiano, que privilegiava a Memória e que não reconhecia a Imaginação como uma fonte de veracidade para o conhecimento do real.

E – A tensão entre o objeto histórico e o imaginário

A história dos homens, das cidades, do mundo inteiro, faz parte de um projeto discursivo. Estruturas mitológicas envolvem, por exemplo, o patrimônio histórico e cultural. Procedimentos simbólicos, o imaginário, a forja produzida pela ação discursiva, levam à comprovação de que, além da materialidade da concretude histórica há a imaterialidade pungente da ideia sobre a história, da ilusão, mais completa, mais buscada, mais agradável e perfeita que a história realmente acontecida.

A dualidade de realidades que compõe o desejo da cidade, ou a utopia, ou a cidade de sonhos, em certo plano, equivale ao conflito entre a concretude do objeto histórico e o imaginário. O patrimônio físico é a materialidade da história, a instância da realidade objetiva, e o Imaginário é a realidade onírica, também uma forma de patrimônio, ainda que imaterial. Situação que me dá a dimensão social do objeto de meu estudo: as ilusões discursivas da cidade de Belém constituem um patrimônio cultural de valor histórico.

A presença física de prédios antigos, ou quaisquer outras referências físicas, incluindo manifestações culturais de toda espécie, como obras artísticas, maneiras de olhar, falar, dormir, ao meu ver, levariam à imaginação, aos sonhos inconcretos que permeiam paredes e palavras, da mesma forma que esses sonhos e toda espécie de matéria inconcreta levaria ao projeto de concretizar, fisicamente, o material anteriormente idealizado.

Possivelmente os sonhos antecedem a matéria, mas é necessário considerar que a matéria gera novos sonhos, como uma espécie de retorno aos sonhos anteriores e de reconstituição[58]. Para Benjamin, *a verdade está ligada ao mesmo tempo ao que é conhecido e ao que conhece* (ROUANET, 1992, p. 68). É um princípio epistemológico do historiador, mas também o é do Observador, do *flâneur*, do simples passante – convertido em sujeito

[58] O central da tese de Freud sobre os sonhos é a teoria de que eles são realizações de desejo havidas como uma forma de relativizar a imperfeição (Maengel) e o inacabamento (unfertigkeit) da ordem social e, dessa forma, transcender (aufheben) e dissimular (verlkären) uma realidade insatisfatória.

histórico, incessantemente, ao passar. Esse, creio, é o ponto fundamental da relação entre o homem, sujeito da história, e o prédio, o patrimônio, a cidade.

Narrar a história, então, é participar de um momento de perigo, instalado na intersecção da realidade com a imaginação. Diz Benjamin:

> L'histoire antérieure et l'histoire ultérieure d'un fait historique apparaissent en lui grâce à sa répresentation dialectique. Bien plus, chaque fait historique présenté dialectiquement se polarise et devient un champ de forces où se vide la querelle entre son histoire antérieure et son histoire ultérieure. Il devient ce champ de forces lorsque l'actualité penètre en lui. Et ainsi le fact historique ne cesse de se polariser à nouveau, jamais de la même manière, selon l'histoire anterieure et posterieure (BENJAMIN, 1989, p. 488).

Surgem algumas perguntas: qual a natureza do valor que as sociedades atribuem ao seu conjunto de concretudes históricas (as materialidades do passado)?, e que tipo de ideologia permeia o imaginário sobre essa concretude histórica?. Essas perguntas levam à tentativa de construção de uma dialética do devaneio, ou seja, a relação de ilusão ou de poética que, perpassada por uma ideologia das formas discursivas, envolve a materialidade da história.

Para realizar uma ontologia do objeto material da história, preciso, mesmo, de criar para ele um conceito metafísico, uma antecedência de ser. Cada parede, quando foi construída, já apresentava um projeto de ilusão que é difícil compreender nos dias de hoje, pelo fato de ser uma ilusão de gerações anteriores. A antecedência de ser de uma parede, de uma cantiga popular ou de um bibelô daqueles que também caracterizaram a "Era da Borracha", está na dialética havida entre o sonho e as condições de produção material das gerações que viveram durante o ciclo.

O que vemos hoje, provavelmente, não foi visto da mesma forma por quem o realizou. A natureza do valor de uma concretude qualquer, imbuída ela de uma contextualização dita histórica, creio, só pode ser estabelecida a partir de uma aproximação ao "jogo" inerente às suas diversas existências. Ao perceber-se uma concretude qualquer de um objeto dito histórico nos dias atuais, ele é o que queremos que seja e é também o objeto discursivo que fora quando da concretização da sua materialidade. Essa sua antecedência de ser torna premente a sua realidade, ou a sua super-vida, e no conceito que porventura se tenha de tal concretude nos dias de hoje, o valor de "história"

acha-se presente exatamente nesse ponto, reparando-se que o Observador contemporâneo não sabe "o que" aquela concretude significou para o Observador do passado. O Observador contemporâneo possui, apenas, algum signo indicial do fato de que a concretude significou algo para o seu antecessor. Nessa relação sígnica indicial está, politicamente, a representação da história.

O discurso de um sujeito é permeado por intenções e desejo, e contém, na sua dimensão mais estrutural, uma experiência de repressão: discurso é desejo de fala, e desejo é a não concordância com o que se tem. A produção social da memória é uma produção econômica e política. Nesse universo, caberia falar de uma atividade cultural que pode ser chamada de processos de ritualização do cotidiano e de processos de ritualização da história. Processos que se justificam como uma forma de dar a saber, e assim controlar, os resquícios do imaginário. E que são processos sociais, processos de uma economia de trocas sígnicas.

F – A operação de devaneio

Benjamin propõe que o processo onírico da sociedade se dê através de "imagens de desejo" que projetam a sociedade, "transfigurando o inacabamento do produto social". São desejos de uma outra realidade, utopias talvez, que existem em função da insatisfação constatada no choque entre o passado e o presente, ou, o sonho do passado e o sonho do presente. O sonho é dialético porque é um elemento que surge do passado e força o futuro a despertar. A operação historiográfica produzida pelos narradores do passado-látex é, na verdade, uma operação de devaneio.

Ao conceituar a história como uma construção do instantâneo e do desejo, Benjamin conceitua, também, o discurso, dando-o como uma dialética figurativa para constituir sua teoria de que a produção de sentidos, em nosso mundo, dá-se através do conflito discursivo de imagens dialéticas (MURICY, 1993).

Norbert Bolz (1992) assinala que o termo recordação (*Eingedenken*), utilizado por Benjamin quando fala em memória, ultrapassa o sentido de

lembrar ou recordar, e que uma tradução mais plausível seria um estranho "lembrar-contra", termo que compara ao que Michel Foucault chamou de *contre-mémoire*. Essa noção de contra-memória em Benjamin, assinala ainda Bolz, leva a acreditar que o passado ainda não está encerrado, podendo ser manuseado e até servir, se for o caso, de ponto de referência para a utopia (o devaneio), sendo isso, precisamente, o ponto de partida da teoria da história em Benjamin.

3.4 Temporalizações discursivas do lugar de fala "Era da Borracha"

Não a presentidade, mas a presencialidade. O tempo devém. O conceito de temporalidade não se constitui, senão, como espectro ou como processo espectrógeno. Dessa forma ocorrem todos os discursos, inclusive o discurso histórico e o discurso da memória. Eminentemente ideográficos, o discurso histórico e o discurso da memória realizam uma incorporação paradoxal: aspiram, ambos, a captura do objeto-tempo – fator detentor do pressuposto fluxo da eternidade. Mas – eis a pergunta fundamental de toda narração – é o ser que está no tempo ou é o tempo que está no ser?

A eternidade não está em movimento. Justamente por não existir senão como ideia, ela é estática-futuro, um momento a ser, dentro-tempo-um momento do tempo narrado. Não no presente, mas no agora. O presente ocorre quando o ser é no tempo e o agora ocorre quando o tempo é no ser. Dessa forma, poderia mencionar uma subtração fundamental, conformadora da narração: a subtração das simultaneidades entre o tempo do ser e o ser do tempo. Isto é uma captura. A captura narrativa, cuja função é dar ethos à intriga entre ser e tempo.

O discurso histórico e o discurso da memória, formações estratégicas da captura do tempo, condenam-se por seu próprio ethos. Nenhuma narração será, jamais, o próprio acontecimento que narra.

Nesse aspecto reside a antipodia básica do fulcro narrativo. Na denúncia dessa antipodia, ou seja, na revelação da articulação entre *Geist* (espírito, espírito crítico, razão) e

Gespenst (espectro, fantasma, aparição, conformação ideológica, razão menor) reside o método materialista. Por outro lado, na apreensão fenomenológica dessa antipodia, na comutação de Espectro e Espírito, reside o método hermenêutico. Metodologicamente, observo o fulcro narrativo em questão substituindo a intenção de *revelação da articulação* pelo conceito de *aproximação ao jogo*.

O jogo entre Espírito e Espectro denomina, em cada campo discursivo, aquilo que, acima, chamei de temporalidade – a circunstância de *poder-ser* através da narração. O jogo, portanto, entre uma contingência fenomênica – o poder-ser do tempo no ser – e uma imanência fantasmática – o poder-ser do ser no tempo, é um jogo de captura narrativa, onde o lugar de ser, não sendo o lugar do discurso, ocupa o lugar da eternidade. O discurso é uma forma de ação. Uma captura.

O discurso histórico e o discurso da memória são formas, também.

Objectualmente, não é uma *forma* que concentra tudo. A história não é silenciosa – é habitada por uma linguagem, pelo rumor de inúmeras vozes que se erguem, como num mercado, querendo dizer mais, querendo mais, ou menos, significar, querendo deter a significação. Tal como o rumor de um mercado, o rumor da história é esse amontoado incompreensível de ruídos superpostos. A história, portanto, enquanto tessitura, é um texto (tecido/texto) que não está a dizer, precisamente, mas que está sempre ao nível do querer-dizer. Não é a linguagem que permite o conhecimento da história. Ao contrário, a linguagem perpassa a história como espanto, susto, texto superposto, texto inextrincável e heterogêneo.

A história não é contada individualmente, é um murmúrio coletivo, uma luta pelo significado na qual, eventualmente, uma determinada fala toma mais corpo e se evidencia – a fala dos historiadores de toda natureza, que se legitimam das mais diversas formas, inclusive através de títulos acadêmicos – sem no entanto chegar a ser uma fala mais coerente, ou translúcida, que as demais: é apenas mais uma fala, pressionada pelo enredo comum, que quer responder as provocações de seu território contíguo, e que, por isso mesmo, nasceu para fazer prosseguir a soma das outras falas, sempre enquanto murmúrio.

Imagino que o trabalho de historiar somente seja possível enquanto crítico da linguagem, no papel de assumir desenredar os discursos superpostos que mascaram não a verdade, mas o desejo de verdade, ou seja, um discurso anterior. O historiador da linguagem reconstitui as teias para explicá-las.

Falarei, pois, para que sejam escritos túmulos no ar.

Pois o culto ao passado requer ilusão, em vez de autenticidade. E o culto ao passado, no sentido de fascínio e cultivo do passado, talvez, seja o elemento fundador do discurso histórico.

Uma presença, uma ausência e uma presença-aí. Três estruturas superpostas num lugar. Num lugar de fala, tangido pelo conflito entre sua contingência fenomênica e sua imanência fantasmática.

Não *o* lugar, mas *lugar*.

Lugar entre o ser e o ente, entre a coisa e a ideia da coisa. Lugar no abismo. Não o mito e não o *logos*, mas algo entre eles. *Khôra*, talvez. Entre o ser e o nada... este, o território da memória. E da história-memória.

Apesar de sua contigência fenomênica, não se pode dizer que o passado esteja, essencialmente, no tempo. Estrutura fantasmática, o passado, inflexão da memória, é um lugar imanente ao presente. Lugar de dizer o passado, o discurso sobre a "Era da Borracha" nada revela.

Nada história. Não era o tempo.

No Grão-Pará deram-se metamorfoses entre homens e textos. Nesse lugar, o conflito entre o *In nihlo tempore* e o *presentemente*. Nesse lugar, o que poderia ser e não o que foi. Pois, como dizia Nietzsche, talvez o passado esteja, essencialmente, oculto (NIETZSCHE. 1984).

Mas não nesse lugar, e sim, *lugar*. O lugar de fala "Era da Borracha". Falo de um lugar inominável, porque há uma dimensão da subjetividade que não é reconhecível como contingente. Nem todo texto é lido do contexto. Mas não o texto, e sim, *texto*. A realidade concreta nada é além de uma afluência de conceitos. Lugar não contingente, porque não se inscreve como ente, ou seja, como ente sensível ou inteligível, ou seja, como algo compreensível ontologicamente. Mas lugar insistente.

Epílogo

Vou contar a história de um beijo de dois anos atrás e, dentro dela, a história daquele outro beijo de cem anos atrás, com o qual iniciei este livro. Observo que, se estive me dedicando a colecionar fragmentos discursivos produzidos por sujeitos que estavam atentos ao pretérito da cidade de Belém, fiz isto, de alguma forma, porque essas narrações estavam ameaçadas. E, mais que isso, creio que posso dizer, nos momentos em que me proponho a encerrar este trabalho, que as narrativas que colecionei, na quase aventura de observar o lugar de fala Era da Borracha são, na verdade, vivências de narradores fascinados, porém desencantados.

Narrar Belém, descaminho de um tempo num outro espaço, terá sido, para todos os narradores a que me referi, e não menos para mim, e menos ainda para qualquer leitor de qualquer narração sobre Belém (narradores igualmente, na individualidade de cada leitura), uma presença com temporalidade – fantasmática. As conclusões servem para o final, mas não as tenho senão como correspondências. Correspondências entre os temas do tempo e os temas da eternidade.

Todo discurso imanente é profético. É Ur-estrutura, é a imersão do discursador num processo sem fim de *feed-back* (o palimpsesto, o intertexto, a dialogia, o *mis-en-abîme*...). Todo discurso é uma verdade ulterior e profética, e a profecia que realiza Belém é uma utopia de tempo e de espaço, pois quem disse, afinal, que as profecias não servem ao passado?

Eu poderia contar várias histórias sobre Belém ou sobre várias cidades *in absentia*. Mas, devemos prosseguir até o centro da náusea? Se o *pathos* de Belém é uma ausência celebrada, a história é um sentido perdido dentro do imaginário. A cidade-história se converte numa marionete de seu Ser. Coisa-cidade, coisa-lembrança. Tanto a consciência quanto a inconsciência estão no mesmo plano, hermeneuticamente falando. Talvez porque a consciência de um ser seja a consciência de não ser o ser pretendido: a consciência da identidade seja a consciência de não a ter. As esquises do sonhador de Belém (um sonhador da modernidade perdida), constituem uma produção qualquer de sentido.

Condenada à melancolia, Belém, talvez, não mais seja capaz de concretizar seus sonhos, ou seja, capaz de mineralizar o seu passado para fundi-lo a um possível futuro. Seu lugar de fala é uma consciência que, em seu ser, é a consciência de nada ser. No entanto, a náusea do ser nada mais é do que a manifestação de uma primitiva aspiração à felicidade. Também as narrativas dos sonhadores da cidade aspiram, secretamente, a alguma felicidade.

Por tal, poder-se-ia compreender a aspiração teleológica que, como um mito estruturante do pensamento dos homens, da sua intersubjetividade, significa o encontro das gerações que *aspiram* com as gerações futuras, encarregadas, estas, ainda que não o saibam, da concretização dos sonhos das gerações anteriores:

> Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (BENJAMIN, 1985, p. 223).

como sugere Walter Benjamin, nas suas teses sobre o conceito de história, para concluir que,

> Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente (BENJAMIN, 1985, p. 223).

Ora, a intersubjetividade produzida em largas camadas sociais de Belém, ao longo do século XX, tem a aparência de um apelo, de um apelomessiânico. De um apelo ao passado. Talvez, com nossa incapacidade em gerir o futuro, com nossa incompetência, estejamos concretizando o sonho de modernidade da geração do ciclo do látex em sua expressão mais absoluta: a fantasia alegórica da queda. O apelo do passado de Belém seria, talvez, a concretização de uma derrota, fantasia moderna mais conveniente para uma capital periférica.

Nesse apelo ao passado residiria o verdadeiro telos da história, o qual estaria na oposição (no encontro dialético, digamos) entre o êxtase do único, do novo e do ainda não vivido, e a benaventurança do mais-uma- vez, do voltar a ter o que já se teve, de voltar a viver o que já se viveu (BENJAMIN, 1985), operação que conforma a experiência imanente das capitais periféricas.

Esse arcano teleológico das capitais periféricas corresponde, pensamos, ao duplo movimento da história: identificada por Benjamin como algo que impulsiona-se, ao mesmo tempo, para a frente e para trás. Lembremos que o anjo de Klee, o anjo da história, constitui-se numa criatura que olha para trás, fascinada pelas ruínas e querendo fazer alguma coisa para reestruturá-las mas que, ao mesmo tempo, impulsionado de costas em direção ao futuro

(BENJAMIN, 1985). Há em Benjamin duas formas de felicidade: como hino e como elegia. O mais-uma-vez constitui a primeira e o novo, ainda-não-vivido, constitui a segunda. Rouanet observa que também a tristeza pode ser dividida em duas categorias: a do irreversível e a do imutável (ROUANET, 1993).

Ao ter em mente as produções discursivas de Belém em relação aos seus mitos sobre o ciclo do látex posso, talvez, perguntar qual o gênero da sua felicidade e qual o gênero da sua tristeza, e, creio, felicidade e tristeza se irmanam aqui, num mesmo plano: ambas aspiram a ser um hino ao mais-uma-vez. A Era da Borracha foi uma espécie de felicidade fundadora na mesma proporção, talvez, em que a perda, a quede, a *débâcle*, foi uma espécie de tristeza imutável – uma tristeza permanente, identificável com a própria experiência histórica. Benjamin menciona, em algum lugar da sua obra (possivelmente em muitos lugares distintos) que a mágoa do sonhador é aspirar a uma mítica restauração da felicidade original, da primeira felicidade, demarcada pelo seu rompimento brutal. Há, na infelicidade, algo de salvação.

Numa carta a Fliess, Freud mencionou que *a felicidade é a realização retardada de um desejo pré-histórico* (FREUD, 1986, p. 295). De acordo com Gagnebin o sentido da felicidade, em Benjamin, é,

> um instante privilegiado no qual a vida e a morte podem se encontrar sem medo, até sem angústia, no qual as palavras da história, bruscamente, se detêm, com o risco de soçobrar, com o risco de renascer (GAGNEBIN, 1994, p. 7).

O tema da felicidade faz com que lembre que comecei esta história falando sobre um beijo de cem anos atrás, que acontecia em meio a uma crise econômica e política, num mês de agosto em que chovia de maneira incomum. Agosto no qual um certo Sebastião se despedia de sua noiva, Edmée. Como me foi contado, foi o primeiro e único beijo entre os dois, após três anos de noivado. Devido à crise da borracha, ele teve de partir para o Rio de Janeiro e não voltou, enquanto ela o ficou aguardando até a própria morte. Aquele beijo, qual um instante messiânico, um instante com valor de recordação e, assim, de salvação, qual um *Jetztzeit* benjaminiano, conserva, na exigüidade da sua presença na história, uma temporalidade redentora: aquele beijo é, ao mesmo tempo, felicidade e ruína. Aquele beijo, síntese que une, por uma única vez em toda a eternidade, Edmée e Sebastião, conserva, a um tempo, uma Edmée que espera; e a outro, um Sebastião que não volta.

Esse instante nomeia Belém, cidade sebastianista, com ruínas encantadas, com alegrias encantadas. A cidade toda fala num tempo verbal incômodo: o futuro anterior.

Cem anos depois, no entanto, uma Era da Borracha não é só uma Era da Borracha.

A história da cidade se modificou misticamente através da experiência discursiva sucessiva. Edmée ficou por casar, mas quem fala parece não saber disso. A impressão que se tem é que as cidades condenadas a cem anos de melancolia não terão uma segunda oportunidade sobre a terra.

Vou contar a história de um beijo de dois anos atrás. O tempo não interessa muito. Ele também aconteceu em agosto e o céu continuava se enchendo de estranhos cúmulos, para dizer às pessoas que seus destinos estavam vinculados às chuvas futuras. Eu fora convidado para uma festa estranha. Tratava-se de uma festa familiar melancólica. Andava em moda, em Belém, que famílias que se consideravam tradicionais promovessem, vez por outra, festas genealógicas, que reuniam pessoas que pouco se conheciam e cujo único referencial, além de um nome comum, era um passado fantasmático qualquer. Fui a uma dessas festas, organizada por um amigo para a família dele. Vieram parentes do Rio de Janeiro. A família de fato tinha tradição: aquela tradição: um passado influente durante o ciclo do látex (é o que todos contavam) e outros passados referenciais (pouco narrados). Um visitante carioca estava particularmente empolgado com a festa. Fez questão de frisar, diversas vezes, os mitos de refinamento da sua família e da cidade de Belém. Belém era uma pequena fortaleza de sonhos poderosos. Naquela festa, mitos foram reafirmados.

Mas era uma festa estranha. Havia, decerto, fantasmas andando por ali. Alguns, eram fantasmas vivos. Outros, eu nem enxergava. Circulei pela festa e em cada roda que eu parava as histórias se sucediam. As mesmas histórias se sucediam. Os narradores, no entanto, não se sucediam. Num grupo, ficavam as mulheres – as da família eram mais loquazes (a festa devia ser para elas) e as cônjuges dos parentes ficavam mais caladas. Noutro grupo, se reuniram os historiadores de Belém – os acadêmicos, os velhos professores, uns dois ou três também que escreviam livros que tinham o mesmo nome (História de Belém ou História do Grão-Pará ou História da Amazônia). Num terceiro grupo, ficavam os homens, que somente de vez em quando falavam do que todos falavam. E, porfim, num quarto grupo, os jovens, com olhares distantes daquelas salas e que vez por outra pareciam escutar uns recados que vinham do invisível, ou seja, dos fantasmas. Havia umas setenta pessoas ali, fora os mortos.

Houve um momento em que todos pensaram, ao mesmo tempo, na cidade de Belém – junto com todos os seus esquemas de passado. Percebi que isto aconteceu. O ar da festa, da cidade, do mundo inteiro, ficou carregado pela estranha ambivalência de saudades

prematuras. Percebi, nesse momento, como os olhares se tornaram móveis. Havia um rasgo no destino. Um batalhão de anjos atravessou a sala.

Pouco mais tarde, uma coisa engraçada aconteceu: um dos convidados do Rio de Janeiro repetia para mim qual era o ser de Belém. Dizia que era uma cidade muito cortês e muito refinada. Aquilo já se tornava maçante e eu me perguntava se alcançaríamos o enjôo. Então, vieram convidar para irmos à mesa, onde haviam servido um peixe gigantesco, com uma fruta na boca e com o olhar petrificado. Os convidados (corteses), para surpresa minha e do parente carioca, avançaram. Rogo que entenda-se o que quero dizer. A mesa ficava em frente ao sofá em que estávamos sentados, e dali foi possível acompanhar o movimento. Duvidei da existência da alta goma, pois a voracidade dos convidados traia o passado. Tive vontade de fazer uma piada qualquer sobre a antropofagia no campo das reminiscências. Mas me contive. Pensei: conviria ao bom mito que o corpo não aparecesse nunca. E então, a cabeça do peixe caiu no chão, e rolou debaixo da mesa, sendo chutada por alguns, correndo de um lado para o outro e descrevendo arcos e trajetórias incertas.

Aquilo tudo ficava demasiadamente chato (ou poderia dizer: o *semiotical blues* de Belém nos conduzia a um maneirismo blasé). Percebi que Sancha me olhava, do outro lado da sala. Caminhei até ela e perguntei se não estava chateada também. Lembro que, quando conhecera Sancha, poucos dias antes, havíamos falado sobre Belém. Lembrávamos muito bem a cantiga de roda, que em nossa imaginação protocolada falava de um ser misterioso que moraria na cidade e que, em última instância, seria a própria cidade de Belém:

> Senhora dona Sancha
> Coberta de ouro e prata,
> Mostre seus olhos,
> Que nós queremos ver.
> Que anjos, são estes,
> Que estão me atormentando?
> De noite, de dia,
> Padre Nosso, Ave Maria.

Sancha tinha um sotaque anasalado. A cabeça do peixe ainda bailava sob a mesa quando nós dois resolvemos sair daquela festa e de tudo o mais. Os parentes eram dela; a cidade, talvez, fosse minha. E o passado era um conto (jamais uma tese, uma dissertação, um ensaio). Fomos para a casa dela, que ficava próxima ao cemitério da Soledade. A cidade estava cheia de murmúrios. A Soledade também. Sempre gostei da Soledade. As coisas dali existiam de uma forma diferente. Trata-se de um cemitério fechado há bem mais de cem anos, que fica no centro da cidade e que é tomado por mangueiras altíssimas e cheias de polainas. A Soledade é uma sombra de mistério, ou um domínio que fala sobre o

tempo; um tipo de síntese fúnebre de Belém. Tem um frontão egípcio de mármore com um símbolo sugestivo: uma ampulheta com asas. Tem, igualmente, pesadas grades de ferro que a envolvem e muitos túmulos de ferro, aos quais o tempo deixou enferrujados. Uma espécie de passado. Todas as pedras, tanto as pedras dos túmulos quanto as pedras dos muros externos, estão hoje cobertas por limo, e o chão ficou ladrilhado com fragmentos de azulejos azuis, quebrados das sepulturas e dispersos. Nas segundas-feiras, dia das almas, toda a vizinhança fica tomada pelo odor das velas, que Sancha confunde com o odor de gerânios e, nas quartas-feiras, à noite, há uma procissão de ressuscitados. Repentinamente lembro de que, quando era pequeno, ao colégio, cantava-se a brincadeira de roda de d. Sancha (todos os professores e todas as babás nos obrigavam a cantar essa música) de outra forma: *senhora dona Shancha, coberta d'ouro-prata*....

Viver ali perto não era uma mala sorte. Creio que foi naquela noite que Sancha me mostrou um poema de Mário Faustino que dizia que o tempo, na verdade, tem domínio.

Bibliografia

Referências bibliográficas teóricas

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ A imagem de Proust. In: _____ *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 36-49.

_____ Sobre o conceito de história. In: _____ *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-235.

_____ A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____ *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

_____ O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____ *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

_____ Parque central. In: _____ *Obras Escolhidas*, vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ *Paris, capitale du XIXème siècle, Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERNNIS, Jeanne. *A imaginação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

BICCA, Luiz. Subjetividade, existência e auto-realização. In: PERINE, Marcelo (ed.) *Cultura e filosofia*. Revista da faculdade de filosofia da Companhia de Jesus. Belo Horizonte: Síntese, 1993, p. 639-662.

BOLTZ, Norbert. É Preciso Teologia para Pensar o Fim da História? In: *Revista USP* - Dossiê Walter Benjamin. São Paulo: USP, 1992, p. 26-32.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BUCI-GLUKSMANN, Christine. *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galillée, 1992.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

COLLINGWOOD, Robin George. *Some perplexities about time*. Nova York: New York University Press, 1975.

DE CERTEAU, Michel. *La culture au pluriel*. Paris: UGE, 1974.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques**.** *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1979.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURKHEIM, Émile. *A divisão do trabalho social*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: Uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Portugália, 1968.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras Completas*, São Paulo: Imago, 1982.

_____ Carta 82, de 16 de janeiro de 1898. In: *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887/1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

GENETTE, Gérard. *Figures.* Paris: Éditions du Seuil, 1976.

_____ *Introduction à l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

_____ *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____ *Le dieu caché*. Paris: Gallimard, 1956.

_____ Propos dialectiques: y a-t-il une sociologie marxiste? In: *Les temps modernes*, (1957), vol. 12, n. 137-138, p. 235-254.

GOODY, Jacky. *A domesticação do pensamento selvagem*. Lisboa: Presença, 1988.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcon, 1925.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 4ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno*: Confrontos. São Paulo: Ática, 1978, série Ensaios, vol. 46

_____ *A alegoria*. São Paulo: 1986.

KRELL, David Farrell. *Of Memory, reminiscence and writting on the verge*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

MARX, Karl. O capital. *Crítica da economia política*, Livro I, 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____ *O 18 do Brumário de Louis Bonaparte*. Lisboa: Edições Avante!, 1984.

MATTOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MICHELET, Jules. *Histoire de la révolution française*. Paris: Gallimard, 1952.

MOUCHARD, Claude. *Un grand desert d'hommes 1851-1885*. Les équivoques de la modernité. Paris: Hatier, 1991.

MURICY, Kátia. Benjamin e Nietzsche. In: PERINE, Marcelo (ed.), *Cultura e filosofia*. Revista da faculdade de filosofia da Companhia de Jesus. Belo Horizonte: Síntese, 1993, p. 663-678.

MYERHOFF, Barbara. Life history among the elderly: Performance, visibility and remenberig. In: RUBY, Joy; MYERHOFF, Barbara, *A crack in the mirror*: Reflexive prespectives in anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Sarpe, 1984.

PÊCHEUX, Michel. *Language, semantics and ideology*. Londres: MacMillan, 1982.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens e o outro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 461-480.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais. Espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Huicitec, 1997.

PRINS, Gwyn. História Oral. In: BURKE, Peter, *A escritura da história*: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

ROCHLITZ, Rainer. Walter Benjamin: De la rupture au naufrage. In: *Critique* (Paris), 1980, nº 395, p. 370-381.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____ *Tempo e narrativa*, tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____ É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? In: *Revista USP* - Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, USP, 1992, p. 50-72.

_____ *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

RYDELL, Robert. *All the world's a fair*. Visions of empire at the American international exposition, 1876-1916. Chicago: The University of Chicago Press, s.d.

SANTO AGOSTINHO. *La cité de Dieu*. Paris: Bordas, 1949.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.) *O Fenômeno urbano*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____ *Philosophie des Geldes*. In: Gesamtausgabe, vol. VI, 2a ed. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, p. 193.

_____ O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade.* Brasília: Universidade de Brasília, 1998, p. 23-40.

TIEDMANN, Rolf. Introduction . In: BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXème siècle*, Le livre des passages. Paris: Cerf, 1989.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. Hitória oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VANSINA, Jan. *Oral traditions and history*. Londres: James Curray, 1985.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

YI-FU Tuan. Espaço e lugar. *A perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

ZÉRAFFA, Michel. Villes démoniaques. In: _____ La ville n'est pas un lieu, *Révue d'Esthetique*, n° 3-4. Paris, 1977, p. 13-32.

Referências bibliográficas ficcionais à modernidade

APOLLINAIRE, Guillaume. Zone. In: _____ *Alcools, Poémes*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1920.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal.* Rio de Janeiro: Chantecler, 1942.

_____ Le peintre de la vie moderne. In: *Écrits sur l'art II.* Paris: Gallimard et Librairie Génerale Française, 1971.

_____ *Meu coração desnudado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph.* Buenos Aires: Alianza Editorial, s/d.

BOSCO, Henri. *Hyacinthe*. Paris: Gallimard, 1940.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____ *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FLAUBERT, Gustave. *L'Education sentimentale*. Paris: Flammarion, 1985.

_____ *Dicctionaire des idées reçues*. Paris: Le Livre de poche, 1997.

FITGERALD, Scot. *Six tales of the jazz age*. Nova York: Simon e Schusters, 1966.

GAUTIER, Théophile. Le chemin de fer. In: _____ *Fusains et eaux-fortes*. Paris: Charpentier, 1880.

_____ Intérieurs. In: _____ *Poésies complètes*. Paris: Charpentier,1845.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HUGO, Victor. Les feuilles d'automne. In: _____ *Oeuvres complètes*, tomo 3. Paris: Hetzel-Quantin, 1966.

_____ *Les châtiments*, Paris, Hetzel-Quantin, 1893.

_____ *Selected poems of Victor Hugo*: A bilingual edition. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

JAMES, Henry. *Pelos olhos de Maisie*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KAFKA, Franz. *O Castelo*. São Paulo: Livros do Brasil, 1993.

KEATS, John. Endymion. In: *Poetical works*. Londres: Macmillan, 1884.

LAMARTINE, Alphonse de. A Félix Guillemardet. In: _____ *Recueillents poétiques*. Paris : Gosselin, 1839.

MAUPASSANT, Guy de. *Clair de lune*. Paris: Gallimard, 1998.

MUSIL, Ernest. *O homem sem qualidades*. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

RIMBAUD, Arthur. Le bateau îvre. In: _____ *Poésies*, 2a. ed. Paris: Gallimard, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PAZ, Octavio. Literatura de fundação. In: _____ *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. Porto Alegre: Paraula, 1993.

PROUDHON, Pierre-Joseph**.** *Confessions d'un révolutionnaire pour servir à l'histoire de la révolution de février.* Paris : Trinquier Hervé, 1997.

ZOLA, Emile. *La bête humaine*. Bruxelas : La Boétie, 1944.

Análises sobre a produção seringueira

AKERS, Charles Edmond. *Rapport sur le bassin de l'Amazone*: Sa production de caoutchouc et ses autres richesses. Londres: Waterlow, 1913.

_____ *O rio Amazonas*. A indústria de borracha e outros recursos. Londres: Waterlow, 1912.

ASSOCIAÇÃO COMERCIAL DO PARÁ. *A valorização da borracha e o processo de coagulação 'Cerqueira Pinto'*. Belém: Livraria Universal, 1918.

AUTRAN, Luiz. A borracha. In: *Revista Amazônica*. Belém, 2 (8/9): 79- 85, 1884.

BARONI, Orlando. A batalha da borracha. In: *Boletim geográfico*. Rio de Janeiro, 5 (50): 158-160, maio, 1947.

BARREIROS, Tito Lívio. *A concessão Ford e o governador Dionísio Bentes*. Belém: Instituto Lauro Sodré, 1928.

BARTLETT, Harley Harris. A corky-barked mutation of Hevea brasiliensis. In: *Botanical gazette*. Chicago 84: 200-207, 1927.

BOLETIM do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. *A Amazônia e a borracha*. Rio de Janeiro, 1928.

BOUÇAS, Valentim Fernandes. A luta pelo preço. Algumas fases da batalha da borracha e o futuro da Amazônia. In: *Observador econômico e financeiro*, Rio de Janeiro, 126: 21-24, jun.1946.

BRASIL, Raymundo Pereira. *O tio Tapajós na exposição nacional de borracha de 1913 no Rio de Janeiro*. Itaituba, 1913.

BOLETIM GEOGRÁFICO. A Campanha da borracha. In: *Seminários de estudos geográficos*. Rio de Janeiro, 4 (43) 861-868, out. 1946.

BUREAU of Foreign and Domestic Commerce. *Rubber production in the Amazon Valley*. Whashignton: Govt. Print Off., 1925, Trade Promotion Series, 23.

CARNEIRO, Antônio Joaquim de Souza. *Rubber in Brazil***.** Rio de Janeiro: Imprensa Inglesa, 1913.

CASTRO, Raymundo C. Monteiro de. *Cultura e exploração da borracha do valle do Amazonas.* Manaus: Associação Commercial do Amazonas, 1913.

CHAPEL, Edmund. *Le Cautchouc et la Gutta-percha*. Ouvrage contenant 245 gravures et plantes. Paris: Marchal et Billard, 1892.

CORBET, Alexander Steven. An organism in the latex of Hevea brasiliensis. In: *Journal of bacteriology.* Baltimore, 19: 321-326, 1930.

COSTA, Affonso Gonçalves Ferreira da. *A Amazônia e a borracha*: Necessidade de capitães que explorem suas riquezas. Rio de Janeiro: Serviço de Informação do Ministério da Agricultura, 1928.

COSTA, Custódio de Araújo. Seringalistas e seringueiros. In: *Boletim da Associação Commercial do Amazonas*. Manaus, 117:5-6, abr. 1961.

CRULS, Gastão. O Uso da borracha entre os índios. In: *Digesto econômico*, São Paulo, 3 (30): 86-88, maio, 1974.

GUEDES, Mário. *Os seringais*: Pequenas notas. Rio de Janeiro: Martins de Araújo, 1914.

GUSMÃO, Clovis de. Glória e tragédia da borracha. In: *O Observador econômico e financeiro*. Rio de Janeiro, 85: 67-75, fev. 1943.

HIGBEE, Edward C. Of man and the Amazon efforts made to increase the harvest of native rubber during the early years of the past decade; related in reports by field techicians of the United States Rubber Development Corporation. In: *Boletim geográfico*. Rio de Janeiro 9 (101): 461-482, ago. 1951.

HUBER, Jacques. Apontamentos sobre o caucho amazônico. In: *Boletim do Museu Paraense de História Natural de Ethnografia*, Belém, 3(1/4):72- 87, 1900/1902.

KOIDE, Paulo K. A borracha e o café no Amazonas. In: *Boletim da Associação Comercial do Amazonas.* Manaus 116:4-6, mar. 1951.

LAWS for the protection of the rubber industry and for encouraging the cultivation of other plants of industrial or economical utility, and for the establishment of mills for purifying crude rubber... Nova York, s/ref., 1912.

MC CLINTOCK, John Calhoun. A batalha do Amazonas. *Boletim do Ministério da Agricultura*, Rio de Janeiro, 32(11):67-72, nov. 1943.

MENDES, José Amando. *A borracha no Brasil*. São Paulo: Difusão, 1943, 2 vols.

_____ *A crise amazônica e a borracha*. Belém: Instituto Lauro Sodré, 1908.

_____ *Extração e futuro da borracha no vale do Amazonas*. Belém: Instituto Lauro Sodré, 1910.

_____ *Pará versus Ceylão*. Belém: Instituto Lauro Sodré, 1910.

MIRANDA, Vicente Chermont de. A borracha da Amazônia tem seus dias contados? In: *Digesto econômico*. São Paulo, 3:77-81, fev. 1945.

MOLLER, Floriano. A Borracha e os transportes no país. In: *O Observador econômico e financeiro*. Rio de Janeiro, 20(238):28-53, dez 1955.

OBSERVADOR econômico e financeiro. *A borracha*: Passado, presente e futuro. Rio de Janeiro, 89:119-149, jun. 1943.

PORTO, Hannibal. Veemente apelo em prol da borracha. In: *Boletim da Associação Comercial do Amazonas*, Manaus, 23: 6, out.96.

RANDS, Robert Delafield. *Brown bast disease of plantation rubber, its cause and prevention*... Buitenzorg. Archipel Drukkerij, 1921. (Buitenzorg Instituut voor Plantenziekten, Mededeelingen, 47).

_____ *South America leaf disease of Pará rubber*. Washington, Govt. Print. Off., 1924. (United States Department of Agriculture, Bulletin, 1286).

REIS, Arthur Cezar Ferreira. *O seringal e o seringueiro*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura, 1953.

RODRIGUES, João Barbosa. *As heveas ou seringueiras*; informações. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

TREADWELL, John Clarence. *Possibilities for Pará rubber production in northern tropical America*. Washington, 1926. (Trade Promotion Series, 40).

WICKHAN, Henry Alexander. *On the plantation, cultivation and curing of Pará Indian rubber (Hevea brasiliensis) with an account of its introduction from the west to the eastern tropics.* Londres: K. Paul, 1908.

WOODROFFE, Joseph Froude. *The Rubber industry of the Amazon and how its supremacy can be maintained.* Londres: J. Bale and Danielsson, 1915.

Relatos e descrições sobre o ciclo

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades / SCCT, 1986.

ARTHUR, Richard. *The thousand miles in a yacht round the West Indies and up the Amazon*. Nova York: E. P. Dutton, 1906.

AZEVEDO, Raul de. *No Amazonas, a viagem do presidente Dr. Affonso Penna*. Manaus: Universal, 1906.

BAIN, James. The Amazon river, its tributaries and its ports. In: *Nautical Magazine*. Glasgow, 79:14-20, 1908.

BASSALO, Célia Coelho. *O art-noveau em Belém.* Belém: Funarte/ Secdet/UFPa, 1982.

BITTAR, Simão. *Guillaumet, ou a vida de Orlando Bitar*. Belém: s/ref., s/d.

BONNEFOUS, Jean de. *En Amazonie* (Impressions de voyage). Paris: Kugelmann, 1898.

BRAGANÇA, Isabel de Orléans e. *De todo coração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

CHERMONT DE MIRANDA, Victorino Coutinho. *A família Chermont. Memória histórica e genealógica*. Rio de Janeiro: Eu e Você Editora, 1982.

COUDREAU, Henri Amatole. L'Amazonie. In: *Bulletin de la societé geographique commerciale de Paris*, 8:122-164, 1886.

COUTINHO, Otávio. *O que eu vi no Pará*. Recife: Editanobras, 1944.

CUNHA, Euclydes da. *À margem da história*. Porto: Lello & Irmãos, 1904, 6a ed.

_____ Amazônia. In: *Revista Americana*. Rio de Janeiro, 1 (2): 178-188, 1909.

_____ Rio Abandonado (o Purús). In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brazileiro*. Rio de Janeiro, 2 , 68:377-389, 1907.

CUNHA, Maria Octávia Sarmento de Castro da. *De Coração Aberto*. Pequena Biografia do Mestre-Escola Ismaelino. Belém: S/ref., s/d.

DERENJI, Jussara da Silveira. Arquitetura residencial do ferro no Pará. In: _____ (org.), *Arquitetura do ferro, memória e questionamento.* Belém: Universidade Federal do Pará / Cejup, 1993.

FARIA, Júlio Cézar de. *Columbia Excelsa*: Amazonas e Pará. São Paulo: Saraiva, 1939.

FERNANDES, Paulo Chaves. As fontes que pensam o olhar. In: FONSECA, Nelson Costa (coord.). *Cultura/Aculturação* - Espaço Científico. Belém: s/ref., 1985.

GODINHO, Sebastião. *Avertano Rocha, um facho de luz*. Belém: Falângola, 1987.

GOVERNO DO PARÁ. *Apontamentos para a exposição universal de Chicago*. Belém: Typ. do Diário Official, 1892.

_____ *Album do Pará*. Em 1899, na administração do governo de sua Excia. o Sr. Dr. José Paes de Carvalho. Belém: F.A. Fidanza, s/d.

_____ *Album do estado do Pará*. Mandado organizar por S. Ex. o Snr. Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado. Oito anos de governo (1901 a 1909). Paris: Imprimerie Chaponet, 1909.

_____ *Album do Pará*. Organizado sob os auspícios do governo do Estado e com o apoio da Associação Commercial do Pará, sendo interventor federal o Sr. José Carneiro da Gama Malcher. Belém: 1939.

ESTRADA, Osório Duque. *O Norte*. Impressões de Viagem. Com uma carta de Euclydes da Cunha. Porto: Chardon, 1909.

FARIA, Julio Cezar de. *Columbia excelsa: Amazonas e Pará.* São Paulo: Saraiva, 1939.

GOVERNO DO PARÁ. *The state of Pará*. Notes for the exposition of Chicago. Nova York: G. P. Putnam's, 1893.

GRAVES, Norma Ryland. The rubber metropolis of the Amazon. In: *Travel*. Nova York, 8 (6):6-9, out. 1943.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HUNT, Charles. Belém, metropolis of the Amazon. In: *Travel.* Nova York, 91: 14-15, jan. 1948.

INTENDÊNCIA DE BELÉM. *Album de Belém*. Belém: F.A. Fidanza, 1902.

INTENDÊNCIA DE MANAUS. *Album do Amazonas*. Manaus: F. A. Fidanza, 1901/1902.

KOETTLITZ, Reginald. From Pará to Manaus, a trip up the lower Amazon. In: *Scottish Geographical Magazine*. Edinburgh, 17:11-30, 1901.

LAGE, Sandoval. *Quadros da Amazônia*. Rio de Janeiro: Grafica Espírito Santo, 1944.

LEAL, Oscar. *Viagem a um país de selvagens*. Lisboa: A.M. Pereira, 1895.

LEITE MORAES, J. A. *Apontamentos de viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAC-ARTHUR. The world comes to Manaus. In: *Brazil.* Nova York, 20(2):2-3, dez. 1946.

MALIGO, Pedro. Ruínas idílica: A realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. In: *Revista USP*. São Paulo, 13(1):48-57, 1992.

MIELCHE, Hakon. *L'Amazone sans crocodilles.* Paris: R. Julliard, 1953, Collection La Croix du Sud.

MOURÃO, Leila. *Memória da indústria paraense*. Belém: Fiepa, 1989.

ONODY, Oliver. Quelques aspects historiques des capitaux étrangers au Brésil. In: *L'histoire quantitative du Brésil de 1800 à 1930*. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1973.

OURIQUE, Jacques. *O estado do Pará na exposição nacional do Rio de Janeiro em 1908*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1908.

PENTEADO, Antônio Rocha. Belém. Metrópole da Amazônia. In: *Boletim Paulista de Geografia.* São Paulo, 9:65-74, out. 1951.

_____ Belém. *Ensaio de Corografia Urbana*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974.

PINKAS, Julio. *Do Rio de Janeiro ao Amazonas e Alto Madeira*. Itinerário e trabalhos da commissão da Estrada de Ferro do Madeira e Mamoré; impressões de viagem de um dos mebros da messa commissão. Rio de Janeiro: Tipografia Vap. de Soares & Niemeyer, 1885.

PROVÍNCIA DO PARÁ. *Dados estatísticos e informações para os immigrantes publicados por ordem do Exm. Sr. Conselheiro Cristão de Alencar Araripe* (presidente da Província). Pará: Typographia do Diário de Notícias, 1886.

ROCQUE, Carlos. *Antônio Lemos e sua época*. Belém: Amazônia Edições Culturais/Prefeitura Municipal de Belém, 1973.

SANTOS, Roberto. *História econômica da Amazônia*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1980.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. De Belém a Manaus, 1878. In: *Mensário do Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, (3):97-100, jul., 1945.

TAUSSIG, Michel. *Shamanism, colonialism, and the wild man*. Chicago, Univiversity of Chicago Press, 1987.

TOCANTINS PENNA, Leandro. *O Grão-Pará*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

VIANNA MOOG, Clodomir. *O ciclo do ouro negro*. Impressões da Amazônia. Porto Alegre: Globo, 1936.

WALLE, Paul. Au Brésil. *Du Rio São Francisco à L'Amazone*. Paris: E. Guilmoto, 1910.

_____ Au Brésil. *État d'Amazone et térritoire féderal de l'Acre*. Paris: Guilmoto, 1912.

_____ Au Brésil. *État du Pará*. Paris: Guilmoto, 1912.

_____ *Au pays de l'or noir*: Pará, Amazonas, Mato Grosso. Paris: Guilmoto, 1909.

WENSTEIN, Bárbara. *A borracha na Amazônia*: Expansão e decadência (1850-1920). São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

Referências ficcionais ao ciclo

AGE DE CARVALHO, João. Os Quintais – IV. In: *Arquitetura dos ossos*. Belém: Falângola, 1980.

ANTUNES, Fernando (letra), Marino e Fernando (música) e Mariinha (interpretação). Na palha do açaizeiro. In: SECRETARIA Municipal de Cultura. *Dança das águas* (LP). Belém: 1978.

ARAÚJO, Maria do Carmo Souza de. *La dixneuvième feuille*. Paris: André Bonne, 1959.

AZEVEDO, José Eustáchio de. *Anthologia amazônica* (poetas paraenses), 2ª ed. Belém: Livraria Carioca, 1918.

BARATA, Ruy. O nativo de câncer. In: OLIVEIRA, Alfredo, *Paranatinga*. Belém: Cejup, 1992.

BASTOS, Abguar. *Terra de Icamiabas*. Rio de Janeiro: Andersen, 1934.

BAUM, Vicki. *A árvore que chora*: o romance da borracha. Rio de Janeiro: Livraria Globo, 1946.

BRANCO Medeiros. *Magnética* (obra constante da exposição de artes visuais Raio Que o Parta). Belém: Galeria Theodoro Braga, 1988.

BRITO, Paulino de. *Contos amazônicos*. Belém: Alfredo Silva & Cia., 1900.

CAMARÃO, Adalcinda (letra); PROENÇA, Edyr (música). In: SECRETARIA Municipal de Cultura. *Dança das águas* (LP) Belém, 1978.

CAMPOS, Humberto de. *Memórias,* vol. I. São Paulo: W.M. Jackson, 1951.

CANTUÁRIA, Denyse Figueiredo. *Rodolfo*. Belém: min., 1993.

CARDOSO, Ilcia. *Sob o céu amazônico*. Manaus: Sérgio Cardoso & Cia., 1961.

CASTRO, Aristofanes de. *Matadores de esperanças*. Manaus: Sérgio Cardoso & Cia., 1958.

_____ *Um punhado de vida*. Manaus: Seção de Artes Gráficas da Escola Tec. de Manaus, 1949.

CASTRO, Fernando. *Sal da terra*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CRULS, Gastão. *A Amazônia misteriosa*. São Paulo: Saraiva, 1957.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *A selva*. Rio de Janeiro: Moura Fontes, 1934.

JUCÁ, Pompílio. As ilhas, contos e narrações. *Scenas da vida paraense*. Belém: Pinto Barbosa & Cia., 1901.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará.* São Paulo, Martins, 1960.

_____ *Ribanceira.* Rio de Janeiro: Record, 1978.

LEAL, Cláudio de La-Rocque. Belém de Todos os Sonhos (matéria jornalística). Belém: jornal *O Liberal*, 8-10-1989, Caderno Cartaz, p. 1.

LEÃO, Cláudia. *O rosto e os outros* (exposição de fotografia). Belém: Galeria do Centro Cultural Brasil Estados Unidos, CCBEU, março de 1995.

MARANHÃO, Antônio Carlos (música, letra e interpretação). Dança das águas. In: SECRETARIA Municipal de Cultura. *Dança das águas* (LP). Belém, 1978.

MARANHÃO, Antônio Carlos (música e letra); GRUPO MADEIRA-MAMORÉ; KZAN, João (interpretação). Belém e Seus Tempos. In: SECRETARIA Municipal de Cultura. *Dança das águas* (LP). Belém, 1978.

MEIRA, Octávio. *Memórias do quase-ontem*. Rio de Janeiro: Lidador, 1976.

MENEZES, Murilo de Almeida Castro. *A capital do El Dorado*. Crônica sentimental de Belém e comentários sobre alguns de seus problemas. Belém: Imprensa Oficial, 1954.

MORAES, Raymundo. *Igaraúnas.* São Paulo, Civilização Brasileira, 1938.

ORICO, Oswaldo. *Selva.* Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1937.

OFICINA DE SAMBA. Olá Belém. In: LIMA, Carlos (produtor). *Olá, Belém. Cantos do Portal da Amazônia.* Belém: Cultura Laser Fonográfica, s/d.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Altar em chamas e outros poemas*. Belém: Cejup, 1989.

PEREGRINO JÚNIOR. *A mata submersa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

POTYGUARA, José. *Vidas marcadas*. Rio de Janeiro: Andes, 1957.

RANGEL, Alberto do Rego. *Inferno verde*. Rio de Janeiro: Typografia Minerva, 1914.

REIS JUNIOR, José Maria dos. *Goeldi.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SANDOVAL, Carlos Henry (música, letra e interpretação). Belém Leite Moreno. In: SECRETARIA Municipal de Cultura. *Dança das águas* (LP). Belém, 1978.

SECRETARIA Municipal de Cultura. *Dança das águas* (LP). Belém, 1978.

SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. 3a ed. Rio de Janeiro: Rio-Brasília, 1977.

_____ *A expressão amazonense*. Do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

VASCONCELOS, Carlos de. *Deserdados*. Romance da Amazônia, 2ª ed. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.

VILAR FERREIRA, José Maria de (música e letra). Remorri por ti, Belém. In: SECRETARIA Municipal de Cultura. *Dança das águas* (LP). Belém, 1978.

Sobre o autor

Professor associado da Universidade Federal do Pará. Pesquisador no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU), do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (Naea, UFPA), no Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) e na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Pós-doutor pela Universidade de Montreal (2014). Doutor em Sociologia pela Universidade da Sorbonne (Paris V Descartes) (2004). Mestre em Antropologia e Estudo das Sociedades Latino-Americanas pela Universidade de Sorbonne-Nouvelle) (2000). Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (1995). Graduado em Comunicação-Jornalismo pela UFPA (1990).

Coordenador do Grupo de Pesquisa Socialidades, Intersubjetividades e Sensibilidades Amazônicas (SISA) no CNPq. Foi coordenador do GT Comunicação e Cultura na Associação Nacional dos PPGs em Comunicação e do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia.

Foi professor visitante no Departamento de Sociologia da Universidade de Cambridge em 2017-18 e atuou como Secretário de Estado de Comunicação no Governo do Pará e ocupou outros cargos e funções públicas: Secretário de Estado Especial para o Desenvolvimento Social (Governo do Pará), Chefe do Departamento de Comunicação da UFPA, diretor do Museu da Imagem e do Som do Pará, Coordenador da Câmara de Políticas Sócio-Culturais do Governo do Pará, Coordenador da Área de Desenvolvimento Cultural da Fundação Cultural do Pará, Assessor Especial para o Planejamento Político na Casa Civil do Governo do Estado do Pará, delegado pelo Pará à I Conferência Nacional de Comunicação.

Atua no campo de investigação das experiências sociais amazônicas, com interesse nas dinâmicas de intersubjetivação, socialidade, sensibilidade, identidades / identificações e autoreflexividade e com apoio de metodologias compreensivas, fenomenológicas e hermenêuticas.

Mais informações no site: fabiofonsecadecastro.org

Contato pelos emails: fabio.fonsecadecastro@gmail.com e fabiofc@ufpa.br

A Cidade Sebastiana

As memórias de opulência deixadas na cidade de Belém pelo ciclo econômico do látex legaram, igualmente, uma memória social, compartilhada e reverberada pelas gerações seguintes, de crise e decadência, de derrota e fracasso. Os belemenses romantizam o ciclo do látex, transformando-o em Era da Borracha, palavra de ordem de uma memória dolorosa e padrão narrativo de melancolia coletiva que só começou a se desfazer com a integração da cidade e da Amazônia à sociedade nacional brasileira, a partir do final dos anos 1960.

Este livro descreve essa memória coletiva. Procura dialogar com o mito mais do que evidenciá-lo. Procura construir uma sociologia fenomenológica muito próxima à história cultural e, também – por que não? – à literatura. O trabalho, originalmente uma dissertação de mestrado, foi orientado pelo professor Benedito Nunes e defendido em 1995. Esta é sua primeira versão impressa. Sua edição precede o centenário daqueles dias de crise, em 1912, antecipada pelos sismos econômicos e sociais de 1905 e 1910. Dias que congelaram a história de Belém. Dias sem heroísmo. Sua memória perdura, cem anos depois, ainda que, nem sempre, tal como se sabe a memória, tal como se entende o que seja memória. Melancolia sebastiana, frouxa e inexata, plena dessa insensatez das cidades que morreram prematuramente e que, não obstante, continuam.

ISBN: 978-65-00-03464-6
CBL
9 786500 034646