

**SILVIA RAMOS BEZERRA**

**Boemia e modernidade em Cuiabá:  
O personagem Zé Bolo-flor**

**Universidade Federal de Mato Grosso  
Instituto de Linguagens**

**Cuiabá  
Agosto de 2007**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**SILVIA RAMOS BEZERRA**

**Boemia e modernidade em Cuiabá:  
O personagem Zé Bolo-flor**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagem do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem.

Área de concentração: Estudos Literários e Culturais

Orientador: Prof.<sup>o</sup> Yuji Gushiken

**Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT  
Instituto de Linguagens - IL  
Cuiabá**

**2007**

## FICHA CATALOGRÁFICA

B574z Bezerra, Silvia Ramos  
Zé Boloflor: boemia e modernidade em Cuiabá /  
Silvia Ramos Bezerra. – 2007.  
134p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de  
Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Mestrado em  
Estudos de Linguagem, Área de concentração: Estudos  
Literários e Culturais, 2007.

“Orientação: Prof.º Dr.º Yuji Gushiken”.

CDU – 39

### Índice para Catálogo Sistemático

1. Antropologia cultural
2. Sociologia urbana
3. Cuiabá (MT) – Estudos culturais
4. Cuiabá (MT) – Formação urbana
5. Boemia e modernidade – Cuiabá (MT)
6. Silva, José Inácio da

**MeEL**

mestrado em estudos de linguagem



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
INSTITUTO DE LINGUAGENS

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE  
LINGUAGEM - MESTRADO – MeEL

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

---

Prof.ª Dr.ª Rosane Preciosa Sequeira  
Examinadora Externa (UAM)

---

Prof.ª Dr.ª Ludmila de Lima Brandão  
Examinadora Interna (UFMT)

---

Prof. Dr. Yuji Gushiken  
Orientador (UFMT)

Cuiabá, 30 de agosto de 2007.

Dedico este trabalho à memória de uma cidade que não mais existe, e que talvez nunca tenha existido, mas cujas lembranças sentidas e doces feridas ainda perseguem todos nós, como as velhas historietas que nosso o sonho embalava.

## Agradecimentos

A Joelton, meu incansável companheiro, enfrentando comigo as surpresas da vida. A Yuji Gushiken, querido e paciente orientador, que, mesmo nos momentos mais dolorosos, jamais se fez ausente. A minha querida Natália pela valiosa revisão e aos meus pais tão presentes e carinhosos.

**Nenhum rosto é tão surrealista como a fisionomia autêntica de uma cidade.**

WALTER BENJAMIN, 1929.



BEZERRA, Silvia Ramos.

Boemia e modernidade em Cuiabá: o personagem Zé Bolo-flor

**Resumo na língua vernácula:**

Recorrendo a Walter Benjamin, filósofo e crítico alemão, encontramos uma análise da boemia e de sua relação com a modernidade. Este olhar sobre os personagens boêmios converte-se em uma investigação da modernidade ocidental por meio da observação das transformações culturais que se materializam nas cidades, Benjamin revela uma nova configuração do capital a partir da segunda metade do século XIX. Uma apoteose da novidade que aparece como reificação contínua da existência humana no capitalismo. O objetivo deste trabalho foi o de construir, pelo reverso, uma outra história cultural da modernização da cidade de Cuiabá, trazendo à tona seus habitantes marginais, esta “corvéia sem nome” que, não-inserida nos contextos sociais, revela um espaço urbano dilacerado, próprio da cidade na modernidade. Zé Bolo-flor, figura bastante suscitada no contexto da cidade de Cuiabá, nesta pesquisa tornou-se nosso personagem-chave, pois sua condição de poeta, andarilho e mendigo é signo da modernização da cidade como alegoria a ser desvendada. Sua particularidade reside num fenômeno impar: sua conversão à condição de figura folclórica e representante do passado cultural da cidade em confronto com novas práticas culturais.

**Palavras-chave:** Boemia, Modernidade, Cuiabá.

**Abstract:**

Appealing to Walter Benjamin, philosopher and German critic, we find an analysis of the bohemia and its relation with modernity. This look on the bohemian personages becomes into an inquiry of modernity occidental person by means of the comment of the cultural transformations that materialize in the cities, Benjamin discloses a new configuration of the capital from the second half of century XIX. An apotheosis of the newness that appears as continuous reification of the existence human being in the capitalism. The objective of this work was to construct, for the reverse, one another cultural history of the modernization of the city of Cuiabá, presenting its inhabitants delinquents, this “‘corvéia’ without name” that, not-inserted in the social contexts,

discloses urban a chaotic space, proper of the city in modernity. Zé Bolo-flor, figure sufficiently excited in the context of the city of Cuiabá, in this research became our personage-key, therefore its condition of poet, vagabond and beggar is sign of the modernization of the city as alegorie to be unmasked. Its particularity inhabits in a odd phenomenon: its conversion to the condition of folkloric and representative figure of the cultural past of the city in confrontation with new practical cultural.

**Key-words:** Bohemia, modernity, Cuiabá.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>CAPÍTULO 1 - BOEMIA, CIDADE E MODERNIDADE – FUNDAMENTOS CONCEITUAIS</b>	
1.1 - Boemia e modernidade – conceituando.....	14
1.2 - Boemia, modernidade e a cidade racionalista.....	24
1.3 - Boemia e o <i>flâneur</i> – o conceito benjaminiano de <i>flânerie</i> .....	30
<b>CAPÍTULO 2 – BOEMIA E REVOLUÇÃO – O HEROÍSMO BARROCO</b>	
2.1 - Tipo popular – o herói barroco da modernidade.....	37
2.2 - Flanar é lembrar – memória e história cultural.....	48
2.3 - Malandragem e vadiagem – a <i>flânerie</i> no espaço urbano brasileiro.....	53
<b>CAPÍTULO 3 - CUIABÁ – BOEMIA, VADIAGEM E MODERNIDADE</b>	
3.1 - Cuiabá Colônia e República - urbanização, vadiagem e o trabalho livre...60	
3.2. - Cuiabá no século XX – o ideal de modernidade.....	71
3.3 - Cuiabá 250 anos – progressismo, modernidade e ruína.....	79
<b>CAPÍTULO 4 – BOEMIAS CUIABANAS – O PERSONAGEM ZÉ BOLO-FLORES</b>	
4.1 - Boemias cuiabanas.....	87
4.2 - Em busca de um personagem – os estranhos na memória da cidade.....	96
4.3 - Zé Bolo-flor – sua cidade, seu tempo.....	104
<b>CONCLUSÃO</b> .....	118
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	121
<b>ANEXOS</b> .....	126

## INTRODUÇÃO

“Terra de Dom Aquino/Me lembra os tempos de menino/Jogava peteca, soltava ioiô/Pulava com Zé Bolo-flor”. Esta faz canção faz parte do repertório popular da cidade de Cuiabá e evoca as memórias sobre um passado decorrido na história cultural da cidade. Neste começo do refrão surge nosso personagem: o mendigo Zé Bolo-flor, que acabou por se tornar figura sempre presente na infância dos que nesta cidade nasceram ou cresceram.

A nós, sempre impressionou a referência a um mendigo numa canção popular, o saudosismo e o ufanismo regionalista acompanhando esta menção a ele, que, estranhamente, possibilitou converter-se numa celebridade cultural indigente.

“Quem foi esse tal de Zé Bolo-flor?” Esta pergunta insistentemente repetida pela curiosidade infantil, tornou-se, nesta pesquisa, o primeiro norte de questionamentos. Que cidade é essa que reverencia um mendigo? É outra questão que se impôs.

Assim, este trabalho investiga não apenas o personagem Zé Bolo-flor e sua vida na cidade, na emblemática condição de mendigo. Mas, principalmente, conhecer a relação entre este poeta-andarilho e a cidade que lhe deu abrigo, marginalizou, e, posteriormente reverenciou, mostrando como sua inserção social é representativa da própria história cultural deste espaço urbano e revelando como os discursos de modernidade serviram para compor as faces sociais e urbanas desta cidade, que, geograficamente distante dos grandes centros, foi tratada por décadas, nos discursos modernizadores, como “Sibéria brasileira”: isolada, perigosa e desconhecida.

Por que mostrar o processo de modernização cultural da cidade de Cuiabá por meio de um mendigo? A resposta não nos parece simples. Contudo, para respondê-la, é preciso recorrer ao referencial teórico escolhido para que esta pesquisa ganhasse autonomia e corpo.

Ao encontrar na obra de Walter Benjamin a noção de boemia e a construção do *flâneur* (flanador) como figura alegórica da modernidade capitalista, realizamos uma, senão perfeita, mas possível, analogia entre o nosso personagem e a cidade de Cuiabá e a categoria social defendida pelo autor alemão.

O *flâneur* é o andarilho que percorre as ruas da cidade com intimidade ímpar, que vislumbra contemplativo as multidões disformes de pedestres, que conhece os recantos onde a visão cotidiana não alcança. Enfim, personagem da cidade, o *flâneur* também lhe serve de reflexo invertido, possibilitando emergir significados não-revelados.

Como signo de uma busca na cidade racionalizada e produtivista pelos seus recantos, verdades e vestígios de humanidade, o *flâneur*, assim, representa a vida fragmentada e vazia da própria cidade sobre a face do capital, como uma mônada, espécie de microcosmo da realidade social. Margeando os espaços públicos, traz a lógica segregadora da convivência humana e sua dolorosa condição mercadológica. O ritmo frenético da produção é o que dá a tônica do movimento das cidades, e é que também faz valorar o homem pela marca irresistível da mercadoria.

Walter Benjamin dedica, em sua obra, especial atenção ao personagem *flâneur* e o encontra no poeta “maldito” de *Flores do Mal*, que, em alguns momentos quase chegou a condição de mendicância, mas desfrutou, durante boa parte da vida, de privilégios e de boa parte do que a cultura burguesa parisiense oferecia.

O que aproximaria então os *flâneurs* parisiense do século XIX de um andarilho-louco da Cuiabá da metade do século XX? Ambos observadores do mundo, dele se apoderaram pela fidelidade descritiva de seu olhar. O caminhar da multidão urbana e sua aceleração torna-se, para estes, miragem contemplativa.

Tanto Baudelaire, com sua poética simbolista, hoje reconhecida pela crítica, que pôde determinar uma virada decisiva na arte moderna, quanto o nosso poeta-analfabeto, Zé Bolo-flor, com seus versos vivos apenas na memória popular, descrevem magistralmente suas cidades, reescrevendo-as e incrementando suas verdades. Vagueando como sombras, paradoxalmente presentes e ausentes da urbanidade, reconhecem aquilo que o movimento automatizado do ir e vir das calçadas não permite: traços humanos na materialidade de concreto e cimento.

É o que Baudelaire torna claro no poema *A uma passante*:

*A uma passante*

*A rua em torno um frenético alarido*

*Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,*

*Uma mulher passou, com sua mão suntuosa*

*Erguendo e sacudindo a barra do vestido.*

*Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.*

*Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia*

*No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,*

*A doçura que envolve e o prazer que assassina.*

*Que luz...e a noite após! Efêmera beldade*

*Cujos olhos me fazem nascer outra vez,*

*Não mais hei de ter senão na eternidade?*

*Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!*

*Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,*

*Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!*

Mesmo marcados por singularidades e por muitas contradições, podemos promover esta analogia entre estes tipos sociais tão díspares, mas ao mesmo tempo tão similares: Baudelaire e Bolo-flor. Ambos, na condição de *flâneurs*, pertencem à cidade, às suas ruas, aos seus becos. Negação do privado e do individual fazem da rua seu lar, refúgio e abrigo. Assim fora descrito o *flâneur* benjaminiano, assim é possível descrever nosso personagem local.

Outras aproximações são possíveis entre estas duas personalidades, mesmo diante da distância temporal e geográfica, que parece atestar o contrário: a atividade poética intensa, a cidade e sua materialidade como temática favorita, a relação ambígua com a cidade marcando um afastamento/pertencimento, a condição de andarilho e o tempero da insanidade socialmente atestada.

Contudo, uma das aproximações mais destacadas e que nos permite, neste trabalho uma análise, é a condição de não-trabalhadores, ou seja, a recusa ou a impossibilidade de participar dos processos produtivos de suas cidades, o que lhes permite alçar uma posição social essencialmente disforme e única.

O Zé Bolo-flor como mendigo, vagabundo e sua inserção posterior como parte da história cultural da cidade tornou-se, assim, categoria bastante rica para compreensão de como a cidade de Cuiabá em seus mais de duzentos anos de fundação, lidou com a questão do trabalho. É por isso que dedicamos especial

atenção ao reconhecimento do diversos discursos modernistas que imperaram na composição imagética da cidade de Cuiabá e de que forma estes discursos permitiram a mobilização das forças de trabalho locais na construção de uma cidade “progressista e moderna”, que pudesse vencer o “isolamento e a desconfiança nacional”.

Assim como não foi possível descrever o *flâneur* sem tratar de sua Paris do século XIX, de sua geografia física e cultural, sua urbanidade, sua modernização, lutas e conflitos e mesmo de seu arcaísmo, não é possível também tratar de nosso personagem Zé Bolo-flor sem descrevermos a cidade que lhe abrigou: como foi o processo de composição geográfica e humana de Cuiabá, quais arranjos produtivos delinearam seus contornos e talharam sua constituição urbana, que discursos moldaram a avassaladora adesão aos comandos modernos, sua racionalidade e valores.

Desta forma, este trabalho é composto por quatro capítulos. No primeiro, *Boemia, cidade e modernidade – fundamentos conceituais*, tratamos de realizar uma genealogia do conceito de boemia, relacionando-o com a modernidade cultural, cujos pilares são a França novecentista, bem como apresentar qual o conceito de modernidade proposto por Walter Benjamin e que serve de fundamento a esta pesquisa. Além disso, evidenciar como a modernidade se mostra de forma dupla: não somente como uma nova configuração do tempo, mas também como processo de constituição espacial.

O capítulo seguinte, *Boemia e revolução – o heroísmo barroco*, discute, na teoria benjaminiana e no diálogo com outras fontes, uma noção de modernidade influenciada pelo signo da alegoria. Pensando os conceitos de sujeito revolucionário e revolução como retorno do heroísmo barroco e sua significação social, compreende-se como o fenômeno da *flâneurie* e da boemia podem ser essenciais no processo de construção de uma história cultural que fomente a transformação social. Na parte final, a discussão versa sobre a malandragem e a vadiagem no espaço urbano brasileiro, mostrando como o vadio popular, pode, a despeito de suas singularidades regionais e características idiossincráticas, se assemelhar ao *flâneur* e de que forma os discursos modernizantes produzem e reproduzem este tipo popular no Brasil.

O terceiro capítulo intitulado *Cuiabá – Boemia, vadiagem e modernidade*, descreve brevemente o processo de formação urbana da cidade de Cuiabá,

destacando os locais da boemia e da vadiagem e discutindo a relação entre a modernização dos costumes, discursos progressistas e a formação da força de trabalho local desde o período colonial até o bicentenário da cidade.

Finalmente, no capítulo *Boemias cuiabanas – o personagem Zé Bolo-flor*, uma vez apresentada a fisionomia da cidade no século XX, tratamos do personagem que a potencializa: o Zé Bolo-flor, mendigo-poeta que emerge dos relatos recolhidos com moradores da cidade nos anos cinquenta, sessenta e setenta.

A inserção social, o diálogo com a cidade, a produção poética, traços biográficos e demais características, foram elementos levantados com o objetivo de recriar neste trabalho, tanto o imaginário popular sobre o homem, o saudosismo cultural sob as práticas modernizadoras, quanto uma cidade que se define por seu passado esquecido e pelos vestígios que dele são lembrados.



## CAPÍTULO 1 – MODERNIDADE, CIDADE E BOEMIA – FUNDAMENTOS CONCEITUAIS

“Toda rua tem seu curso  
Tem seu leito de água clara  
Por onde passa a memória  
Lembrando histórias de um tempo  
Que não acaba (...).”<sup>1</sup>

### 1.1. Boemia e modernidade - conceituando

O termo boemia tem em língua portuguesa um grande número de sinônimos. Todos, contudo, dizem respeito a um sentido praticamente único: vida desregrada, irresponsabilidade, vadiagem, alegria e embriaguês.

Sabe-se que a palavra boemia deriva do termo da língua alemã *bohemem* e do tcheco *čechy*, usado para designar uma região na Europa central que ocupa os terços oriental e médio do território da atual República Tcheca. A Boêmia, região localizada entre a Alemanha, a Polônia e a Áustria, teve soberania própria até a Primeira Guerra Mundial, quando foi incorporada às fronteiras tchecas. Hoje se insere na área mais densamente povoada da República Tcheca, compreendendo o território da capital Praga.

Na Europa Ocidental, a palavra boemia passou a ser usada para designar simplesmente o povo nômade, que, supostamente, teria se originado na região: os ciganos. Sabe-se hoje que a origem cigana é diversamente outra, mas esta teoria é reforçada pelo fato de que, os ciganos na República Tcheca representam quase 2% da população local.

De acordo o historiador Jerrold Sergel, o uso moderno do termo ocorre somente em 1834, nos artigos do jornalista francês Felix Pyat, publicados pelo jornal *Nouveau Tableau de Paris au XIX Siecle*, onde boêmio, antes significando apenas cigano, foi usado pela primeira vez como referência aos pobres jovens artistas e estudantes de Paris. Felix Pyat concebeu o novo significado do termo realizando uma analogia entre o estilo de vida não-convencional dos ciganos e os costumes e comportamentos bizarros da juventude integrante do Romantismo na França (Mürger, 2004: 9).

---

<sup>1</sup> Trecho da canção “A Rua” de Gilberto Gil, compõe a trilha do disco Revisado, lançado em 2004, gravadora Universal Music.

Em 1845, porém, o termo populariza-se através de um escritor chamado Henry Mürger, um boêmio típico, que começou a elaborar historietas sobre as desventuras da juventude parisiense nos bairros de Montmartre e no Quartier Latin, publicando-as em fascículos num pequeno jornal parisiense chamado *Le Corsaire-Satan*.

Para Mürger, a boemia é um fenômeno possível apenas na cidade de Paris. Assim, o tipo boêmio do século XIX é descrito como parte de um numeroso grupo social: os boêmios anônimos. Estes compõem a grande família dos artistas pobres, que existia nas vielas da capital francesa e eram fatalmente condenados ao anonimato, pois não podiam ou não sabiam dar publicidade ao seu trabalho artístico e, desta forma, “atestar sua existência na arte, mostrando o que são para provar o que podem algum dia tornar-se”. Tais boêmios revelavam-se como uma classe de “obstinados sonhadores, para quem a arte remanesceu uma fé e não uma profissão; são entusiásticos e de convicções fortes, que diante do belo não requerem no nome do mestre ou da escola” (Mürger, 2004: 24-25).

Reunidas em um livro, "Cenas da Vida Boêmia", essas histórias alcançaram grande prestígio, como afirmam os comentaristas Artur Moss e Evalyn Marvel, pois "*bohemia has become identified in the popular mind, particular in America, with the opera of La Bohème, which was adapted by Puccini in 1895 from Mürger's original text*" (Moss, 1946: 8). Porém, a peça que popularizou o termo, no entanto, só seria apresentada ao público em 1896.

Assim, antes de mostrarmos como a boemia se constitui como um fenômeno moderno e como sua manifestação, própria dos processos de urbanização, tem sua origem na Paris do século XIX, mas se presentificando em todo o Ocidente e ocorrendo em qualquer lugar em que haja uma racionalização do espaço e modernização cultural, é preciso chegar a um conceito de modernidade.

Esta tarefa não é simples. Michel Foucault trata do fenômeno modernidade sob a ótica de uma noção kantiana de história, tal como a expressa o autor alemão no opúsculo *Resposta à questão o que é Iluminismo*. Assim, para Foucault, o que Kant faz é trazer a discussão da contemporaneidade para o debate filosófico, pois:

---

<sup>2</sup> “A boemia tornou-se identificada na mente popular, em particular na América, com a ópera La Bohème, que foi adaptada por Puccini em 1895 a partir do texto original de Mürger.”

“A filosofia como problematização de uma atualidade e como interrogação para o filósofo dessa atualidade da qual faz parte e em relação à qual tem que se situar, poderia caracterizar a filosofia como discurso da modernidade e sobre a modernidade. Qual é esta minha atualidade? Qual é o sentido desta atualidade? E o que faço quando falo desta atualidade? É nisso que consiste, me parece, essa nova interrogação sobre a modernidade” (Foucault, 1994: 681).

Antes de Kant, a questão da modernidade é discutida apenas no que tange à relação com a Antiguidade: na chamada “*querelle des Anciens et des modernes*” em que se investigava se o momento “atual” era decadente ou não em relação ao passado.

Assim, em *O que é Iluminismo?*, Foucault apresenta assim uma tradição de que se inicia em Kant, como introdutor da modernidade, inscreve seus trabalhos junto àquilo que se reconheceu na história da filosofia como teoria crítica (Rouanet, 1998: 223).

É refletindo sobre esta tradição, que Jürgen Habermas, pensador alemão contemporâneo, no trabalho *O Discurso Filosófico da Modernidade*, traça um grande esqueleto do pensamento (na) e sobre a modernidade. Para ele, a modernidade, como projeto inacabado<sup>3</sup>, foi elevada à categoria de tema filosófico em fins do século XVIII.

Nos doze capítulos que compõem esta obra, Habermas retrata a história do conceito, começando com a separação entre teoria da modernização, “conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo” para a formação de capital, mobilização de recursos, desenvolvimento de forças produtivas e aumento de produtividade no trabalho, formação de poder político centralizado e de identidades nacionais, expansão de direitos de participação política, das formas urbanas de vida, da formação escolar, da secularização de valores e normas” e a modernidade, nascida na Europa com os Estados nacionais modernos, como meio de “estilizá-la num padrão neutralizado no tempo e no espaço, de espaços de desenvolvimento em geral” (2002:05).

Para Habermas, contudo, Hegel é o primeiro filósofo pertencente aos tempos modernos a tratar a modernidade como um problema teórico. Pois, “em sua teoria,

---

<sup>3</sup> Título do discurso pronunciado em 1980 no recebimento do Prêmio Adorno.

torna-se visível pela primeira vez, a constelação conceitual entre modernidade, consciência do tempo e racionalidade” (2002:63).

Habermas continua o texto versando sobre as conseqüências do pensamento hegeliano, “os hegelianos de direita e os hegelianos de esquerda”, situando a contribuição de Hegel para as gerações seguintes ao fundar o discurso filosófico sobre a modernidade e elevando a história contemporânea a tema filosófico, colocando em contato tanto eterno e o transitório, quanto o intemporal e o atual.

Dedicando-se sobre a contribuição de Nietzsche, Habermas enfatiza que os discípulos hegelianos, à direita ou à esquerda, nunca chegaram a formular questionamentos sobre as “conquistas da modernidade”, dentre as quais, e talvez mais importante, a idéia de liberdade subjetiva calcada na razão. Ingressando neste discurso sobre a modernidade, Nietzsche pôde reconhecer as falhas da razão, seja como possibilidade de “auto-conhecimento”, como “apropriação libertadora” ou mesmo como “memória compensatória”, já que renuncia à revisão de um conceito de razão ao duvidar da capacidade da modernidade extrair de si mesma seus critérios de validade. Assim, segundo Habermas, Nietzsche usa “o fio condutor da razão histórica para a cabo descartá-la e fincar o pé no mito, o outro da razão” (2002:124-125).

“[Em] Nietzsche, a modernidade perde sua posição privilegiada: constitui apenas a última época de uma longínqua história da racionalização, iniciada com a dissolução da vida arcaica e a destruição do mito” (2002:126).

Neste percurso, Habermas desemboca em seus mestres precursores: Theodor Adorno e Max Horkheimer. Com o conceito de *dialética do esclarecimento*, proposto por estes em 1947, evidencia-se como o projeto iluminista ao tentar escapar das forças míticas do passado humano, acabou por produzir um retorno à mitologia. Assim, “com o conceito de razão instrumental, Adorno e Horkheimer querem acertar contas com um entendimento calculador (a razão instrumental) que usurpou o lugar da razão” (2002:170). Com a razão instrumental, a razão aliou-se ao poder e renunciou à sua força crítica. Ao imaginar que a compreensão moderna sobre o mundo e a natureza põe fim ao pensamento mítico, na verdade, acabou por converter-se a ciência e a técnica, seus expoentes máximos, em um novo mito.

Walter Benjamin, filósofo e crítico alemão do século XX, predecessor tanto de Adorno como de Horkheimer, traz, contudo, uma contribuição a este discurso filosófico da modernidade não tratada por Habermas.

Assim, em Benjamin, cujo pensamento ensaístico permite a captação mesmo fragmentária de uma realidade complexa, garimpamos também um conceito de modernidade que pudesse reunir tanto as transformações econômico-políticas do século XIX, como, e principalmente, as alterações culturais do século XX. Daí decorre uma dificuldade à primeira vista intransponível: não há, pois, neste autor um conceito fechado, e sim uma concepção elíptica e aberta sobre a modernidade.

A multiplicidade de recepções que a obra de Walter Benjamin permitiu revela um conjunto variado de interpretação e análise de sua obra. Para Rouanet:

“já se observou com razão que não existe um Walter Benjamin, mas vários. Existe o Benjamin marxista, que sob a influência de Brecht recusa toda cumplicidade com a cultura burguesa, como existe o Benjamin místico, que sob a influência de Scholem sustenta que somente a teologia pode transformar a vida” (1998: 110).

Especificamente no Brasil, a recepção aos textos benjaminianos encontra-se separada, segundo Pressler, em quatro momentos distintos: o primeiro que vai de 1960 a 1974, quando as análises se inserem no debate de uma estética marxista; o segundo, entre 1975 e 1984, com as leituras centradas na questão de modernidade, o terceiro baseado especificamente na teoria da história, entre os anos de 1985 a 1990 e, finalmente até hoje, o que se chama de "desdobramento filológico-acadêmico".<sup>4</sup>

Entre tantas heterogêneas interpretações, concordamos com Flavio Köthe que divide a obra benjaminiana, fruto de uma vida breve finda aos 48 anos, em duas fases: a idealista e a materialista. Esta separação pressupõe cruciais diferenças de abordagens teóricas e mesmo políticas. Uma certa ênfase no idealismo de Benjamin – que no Brasil coincidiu com o regime militar – corresponde à valorização dos elementos da teologia judaica presentes na sua obra e a ocultação posterior de sua

---

<sup>4</sup> Em *Benjamin, Brasil*, Gunter Karl Pressler destaca os nomes de Flávio Köthe, Sergio Paulo Rouanet, Roberto Schwarz, Willi Bolle, Olgária Matos e Márcio Seligmann-Silva – e acrescento Jeanne Marie Gagnebin e mais recentemente Leandro Konder – como principais autores brasileiros a dedicarem-se a obra benjaminiana. Cf. PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil*. São Paulo: Anablume, 2006.

adesão ao marxismo, ocorrida graças à influência do poeta Bertold Brecht e de sua segunda companheira, Asja Lacin.

Konder, contudo, pondera:

“Por mais interessante que seja, essa história de um amor infeliz, como costumavam ser os amores benjaminianos, não nos esclarece a respeito da interpretação dada por Benjamin às idéias pelas quais as conversas com Asja Lacin o levaram a se interessar. Até hoje, não se sabe com certeza quais os textos de Marx e Engels que Benjamin leu com atenção e na íntegra. Seus escritos e sua correspondência, entretanto, deixam claro que, em meados dos anos 1920, ele leu *História e consciência de classe*, de George Lukács, e ficou indelevelmente marcado pelo livro” (Konder, 2003: 166).

O marxismo benjaminiano, desde o início, no seu encontro com a leitura lukácsiana nega as visões reformistas da social-democracia, bem como as interpretações dadas pelo movimento comunista europeu de seu tempo. É justamente a recusa do “encastelamento” no plano teórico e necessidade premente da “fecundidade teórica” emergida da própria prática, com destaque à prática revolucionária, que irá chamar a atenção de Benjamin nos anos 20. Assim, o que Benjamin encontra no marxismo não é a solidez de um sistema filosófico-conceitual fechado e maciço, mas uma combinação de conceitos “que já surgem vocacionados para radicalizar a crítica à sociedade burguesa e para impulsionar a revolução contra o capitalismo” (2003: 166).

Não só a construção filosófica original, mas, principalmente, a escrita benjaminiana apresenta-se como método próprio. A forma de ensaio que o autor utiliza em quase totalidade de sua obra revela a tendência de abandonar o hermetismo do sistema filosófico, sem abandonar a descrição crítica, já que “o ensaísmo benjaminiano é a descritividade crítica” (Merquior, 1969: 114).

Sobre o tema, diz ainda Merquior:

“[O ensaio] quando evita a desnaturação do sistemático, quando abole o preconceito de filosofia contra a multiplicidade das produções da cultura, (...) o ensaio irrompe, fiel ao real, e tão móvel quanto o espírito, como a forma crítica por excelência” (1969: 115).

Nesta crítica ao conceito de sistema filosófico, que é extensiva também à ciência e à técnica modernas, a obra de Benjamin tornou-se parte do legado

frankfurtiano de crítica da razão ocidental instrumentalista. Ao contrário do que uma visão antiintelectualista propõe, Benjamin não recai em qualquer forma de irracionalismo. Tentando elucidar esta polêmica, o pensador brasileiro Sergio Paulo Rouanet argumenta contra uma certa recepção da obra de Benjamin no Brasil que faz uma leitura irracionalista de sua produção, pois “segundo [esta recepção], ele defenderia o primado da vida contra a razão, da experiência imediata contra a abstração, da atualidade contra a história” (1992: 111).

Ao evocar a obra-prima benjaminiana, publicada postumamente, *Trabalho das Passagens*, Rouanet pretende mostrar como nesta obra o racionalismo benjaminiano é tornado mais claro, revelando os fundamentos “da defesa mais intransigente dos direitos da razão” já encontrados em suas publicações. Estas confusões teóricas ou mesmo omissões são possíveis porque em Benjamin há falta de uma visão estrutural da modernidade, que não se restrinja a descrever os fenômenos *dentro* desta, mas que tenha como objeto *a própria* modernidade (Rouanet, 1992: 110).

Uma compreensão inédita da modernidade será encontrada no pensador alemão através da lírica do poeta francês Charles Baudelaire<sup>5</sup>. Para Benjamin, a poesia baudelaireana revela-se como local privilegiado para se compreender a sociedade parisiense oitocentista, sua realidade, dramas, alegrias e, principalmente, suas mais profundas contradições, promovendo uma investigação da modernidade ocidental por meio da observação das transformações culturais dela decorrentes no século XIX e de suas derradeiras conseqüências no século XX. O que Baudelaire realizou, e que tanto fascinou o autor, foi permitir aos seus contemporâneos conscientizarem-se de sua condição moderna, mostrando como o homem moderno é fruto de uma civilização do excesso, da dor e da ruína.

Entre Benjamin e Baudelaire surgiu uma produção acadêmica que escapa à mera crítica literária, permitindo uma interação frutífera entre o poeta e seu crítico, que dá condições para, segundo a apresentação da edição brasileira da obra

---

<sup>5</sup> Charles-Pierre Baudelaire foi poeta, crítico literário, teórico da arte e tradutor. Dentre uma vasta obra que trata de temas polêmicos como o haxixe e o ópio, a morte, prostituição e satanismo, destaque aos textos *A Arte Romântica*, de 1860, *Flores do Mal*, de 1857, *Paraísos Artificiais*, 1860 e as traduções do contista norte-americano Edgar Allan Poe. Pertenceu aos chamados “poetas malditos” e sua obra influenciou decididamente o movimento simbolista. Conhecido pela vida boêmia que levava, gastou boa parte da herança paterna com um comportamento excêntrico, roupas extravagantes, festas, intensa leitura, muitos passeios e visitas as galerias de arte. Morre 31 de agosto de 1867 em decorrência de um ataque epilético no colo da mãe.

*Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, o tradutor José Carlos Martins Barbosa apontar, entre o pensador alemão e o poeta francês, a existência de uma simbiose tal que se “tem dificuldade em distinguir aquilo que é do poeta daquilo que o crítico faz ser do poeta” (Benjamin, 1994: 01).

Baudelaire, inventor da palavra *la modernité*, é um dos primeiros a possibilitar uma analogia entre modernidade e moda, já que busca um termo que desse conta de significar o que é “extrair o eterno do transitório”, para explicar o estado de coisas visíveis na renovação cultural em curso na França de seu tempo. O que Benjamin faz não é somente reportar para o alemão o conceito de modernidade tal qual cunhado por Baudelaire, já que, nesta língua, *moderne* designa apenas o moderno das artes, especialmente, a reação artística contra o realismo do século XIX, mas precisamente radicalizar esta conceituação, imprimindo cores mais fortes ao conceito baudelaireano de modernidade, chegando mesmo a estabelecer que a única norma válida na modernidade “é a de que sempre e a qualquer preço é necessário o novo, que por sua vez se torna antiquado, com a mesma velocidade” (Witte, 1992: 104).

Percorrer o caminho trilhado por Benjamin na construção de uma concepção mais acabada de modernidade é deparar-se com alguns elementos que surgem em seus textos e ensaios esparsos através dos principais pressupostos de um dos mais fundamentais teóricos da modernidade: Max Weber.

Há, na teoria weberiana, três fatores cruciais que definem a modernidade. O primeiro deles é o que estabelece que a modernidade se constitui como um processo de “desencantamento do mundo”, decorrente da racionalização ocorrida no Ocidente após a Reforma Protestante. Esta racionalização passou a se manifestar nos processo de diferenciação das esferas de valor (ciência, arte, moral, direito), que antes se encontravam unificadas pela religião. Assim, na medida em que avançava o conhecimento empírico e o controle sobre a natureza, também se promovia uma dessacralização ou desencantamento (*Entzauberung*) da tradição e um afastamento da esfera mítica.

O segundo seria a discordância de Weber em relação à chamada “*dialética da racionalização econômica e racionalização cultural*”, já que o progresso técnico-econômico experimentado na modernidade seria o principal responsável pela perda de liberdade social experimentada também com a chegada dos “tempos modernos”. Para o autor, a racionalização econômica que permitiu o avanço tecno-científico,



teria promovido uma racionalização também da esfera cultural e com isso os ideais éticos do início da era burguesa não teriam mais espaço social. Isto significa dizer que este “desencantamento” proveniente do distanciamento em relação ao mito graças aos modelos de racionalização da vida teria sido o responsável por uma perda de sentido da vida humana nas sociedades modernas.

E o terceiro e último ponto, seria a resposta weberiana para as tais conseqüências éticas da modernidade, pois, diante da racionalização cotidiana, somente caberia ao homem a resignação tanto política quanto religiosa.

Para Rouanet, Benjamin vê com desconfiança estas proposições weberianas, pois discorda de que a racionalização do Ocidente permitiu ao homem ver-se livre dos embaraços míticos, quando, na verdade, a modernidade se constituiu como um mergulho profundo em uma outra forma de mitologia<sup>6</sup>:

Há em Benjamin, porém, um certo otimismo que impossibilita que este negue completamente a racionalização cultural e socioeconômica ocorrida na modernidade, pois “advoga sem reservas a racionalização cultural, o desencantamento do mundo pela dissolução do universo mítico” (Rouanet, 1992: 114).

O que Benjamin propõe é o uso das imagens, tal qual a montagem surrealista, para, por meio destas, não substituir o pensamento racional, mas dar possibilidade da razão realizar novas relações, não permitindo que, na busca pela onisciência, o homem torne-se novamente presa do irracionalismo mítico.

Assim, longe de tomar os desenvolvimentos tecnológicos por um viés neoconservador da sociologia weberiana, o pensador alemão dedica-se a pensar que certos efeitos da técnica podem ser emancipadores. Isso não significa dizer que Benjamin adere ao progressismo do começo do século, pelo contrário, a filosofia benjaminiana é preta em críticas a uma noção de progresso própria da racionalidade iluminista, mas que não se furta a presença dentro mesmo das teorias anti-burguesas<sup>7</sup>, já que “a concepção de um progresso da espécie humana no curso da história é inseparável da concepção de sua progressão através de um tempo homogêneo e vazio” (Matos, 1995:47).

---

<sup>6</sup> Theodor Adorno e Max Horkheimer, pensadores do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, do qual Benjamin teve relações próximas, trataram do tema em 1947 no texto *Dialética do Esclarecimento*. Cf. ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.

<sup>7</sup> Benjamin coloca-se contra o leninismo levado a cabo por Stalin, tanto por causa da cega fidelidade e ao exacerbado pragmatismo de seus seguidores, como pelo uso demagógico que realizavam dos conceitos de progresso e desenvolvimento.

Mas que a técnica, tal qual tomada por Benjamin, não apenas modifica a realidade, mas ela mesma possibilita alterações tais que acarretam em novas maneiras de sentir e perceber esta realidade (Köthe, 1991: 76).

“[As] experiências óticas e táteis propiciadas por uma série de inovações técnicas”, que começam desde a invenção do fósforo, do telefone, da máquina fotográfica e do filme, propiciando uma “percepção intermitente [que] afirma-se como princípio formal” (Benjamin APUD Abreu, 1998:71-72).

Daí decorre o fato de que a perda da liberdade como denunciada por Weber, não seja consequência direta da inovação técnica da modernidade, mas que, esta perda de liberdade torna-se presente somente na medida em que se esta racionalidade instrumental se configurar como fundamento do mito moderno do progresso derradeiro e linear e a técnica não for usada como meio de expressão dos desejos humanos.

Diante do retorno infinito de um progresso humano como meta, o tempo moderno revela-se como um “novo”, que na verdade, é um “sempre-igual” e que o “sempre-igual” é tomado como “novo”.

O outro ponto em que Benjamin refuta da teoria weberiana é a aceitação da modernidade como destino. Contra a inércia de uma perspectiva que prevê como inexoráveis as transformações socioeconômicas, e destacadamente culturais do moderno, o pensador articula a exótica combinação entre messianismo e marxismo.

Michael Löwy acredita que “para Benjamin, a teologia (...) está a serviço da luta dos oprimidos. Mais precisamente, ela deve servir para restabelecer a força explosiva, messiânica, revolucionária do materialismo histórico” (Löwy, 2005: 45).

O que se quer é transformar o materialismo histórico com doses homeopáticas de um messianismo, cuja função é política, e não teológica. Assim, o messianismo de Benjamin, polêmica construção conceitual que alia marxismo e judaísmo, concebe a revolução não como consequência natural do progresso econômico e técnico, mas como um meio de interromper “uma evolução histórica que leva à catástrofe”.

“[Em Benjamin] o materialismo histórico não vai substituir suas intuições antiprogressistas, de inspiração romântica e messiânica: vai se articular com elas, assumindo assim uma qualidade crítica que o distingue radicalmente do marxismo ‘oficial’ dominante na época. Por sua posição crítica em relação à ideologia do progresso,

Benjamin ocupa de fato uma posição singular e única no pensamento marxista e na esquerda européia entre as duas guerras” (Löwy, 2005: 22).

O objetivo da revolução social deve ser o de conter o curso progressista e linear da história, tão vivo nas filosofias políticas do século XIX, que, ao contrário da imagem idílica hegeliana, não nos conduzirá a um melhor, mas em direção ao abismo, à catástrofe eminente, tal qual infelizmente se assistiu no nazismo e nas outras formas de totalitarismo.

Assim, pois, o que se deve é pensar para fora do circuito da produção capitalista e de uma história cíclica, rompendo assim com o *continuum* da história, salvando o futuro da humanidade, como também resgatando os mortos ao lembrar-lhes as lutas e reviver os desejos daqueles que se foram, já que “o Messias de Benjamin quer romper o *continuum*, dinamitá-lo, para despertar os mortos e salvar os passados oprimidos” (Rouanet, 1992: 115).

Esta polêmica proposta ilustra a originalidade do pensamento benjaminiano que rebelava-se tanto contra o marxismo ortodoxo do leninismo-stalinismo quanto contra o fascismo, já que ambas as modalidades políticas permitiam recair na mítica fé no progresso, uma vez que aprisionadas no repetir eterno do tempo, característica própria da modernidade que se define como ruptura com o arcaico, com o tradicional, mas que engendrou as mais terríveis expressões de barbárie em pleno avanço mundial da técnica e da ciência.

Assim, em Benjamin nasce “uma concepção alternativa de modernidade”: a modernidade messiânica.

“Ele [Benjamin] é um modernizador, movido pela vontade política de transformar a modernidade real à luz da modernidade teleológica, não por um processo gradativo de racionalização, mas por uma explosão brusca, apocalíptica, introduza o reino da verdadeira modernidade – a messiânica” (Rouanet, 1992: 115).

## **1.2. Boemia, modernidade e a cidade racionalista**

A modernidade é o ápice do extravio de uma noção de razão: a razão autônoma, consciente. Em seu lugar, restou a razão instrumental, cuja busca é a produtividade e eficiência.

Esta é a razão que comanda a noção de tempo e de espaço na metrópole moderna. Na cidade, entendida como resultado da ação humana, consequência direta de uma história social, esta forma de razão vem transformando o espaço qualitativo, onde o homem pode se reconhecer, em espaço quantitativo e abstrato da produção e da mercadoria.

No espaço e tempo racionalista, a busca incessante pelo novo, marca da modernidade, traz estranhamento e a ruína para a cidade. Ruína porque constantemente os referenciais urbanos precisam ser destruídos, substituídos e reposicionados para dar lugar às representações arquitetônicas que signifiquem o “avanço” moderno, transformando as faces da cidade num sucedâneo de novas formas urbanas; e estranhamento, pois:

“A queda dos referenciais revela-se no desaparecimento das marcas do passado histórico na e da cidade provocando não só estranhamento porque as formas se mudam rapidamente, mas também porque estas produzem as possibilidades que atestam o empobrecimento das relações de vizinhas, a mudança das relações dos homens com os objetos que lhe são próximos e o esfacelamento das relações familiares” (Carlos, 2004: 09).

Compreende-se aqui porque Olgária Matos irá denominá-la cidade racionalista, onde o desencantamento ocorre graças à ação do trabalho abstrato no espaço por meio de uma racionalidade abstrata e matematizante, que tanto “liquida as referências individuais e coletivas; o individual, o qualitativo e o heterogêneo são excluídos do espaço urbano” como “se traduz no espaço urbano pela exclusão de seus rituais e de seus mistérios” (1995:47).

“A política do espaço apenas o concebe como um meio homogêneo e vazio, no qual se estabelecem objetos, pessoas, máquinas locais industriais, redes e fluxos. Tal representação fundamenta-se numa logística de uma realidade limitada, e motiva uma estratégia que destrói, reduzindo-os, os espaços diferenciais do urbano e do habitar” (Lefebvre, 2004: 53).

Uma compreensão dialética da cidade aponta para sua posição tanto como produto, e condição, quanto como meio para a reprodução das relações sociais. O entendimento sobre a cidade deveria ser sempre marcado pela reflexão sobre sua dimensão humana e ter como base a nossa sociedade urbana que se constituiu num processo sempre em movimento.

É este sentido que Richard Sennet (2006), tomando a perspectiva da relação corpo-cidade, em *Carne e Pedra*, expõe ao construir uma história da cidade ocidental contada por meio da experiência corporal do povo, demonstrando como “a civilização ocidental não tem respeitado a dignidade dos corpos humanos e a sua diversidade”. É por isso que o autor acredita que na modernidade, em sua fase contemporânea, ocorre uma privação sensorial urbana, em que os homens são condenados “pelos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios à passividade, à monotonia e ao cerceamento tátil que aflige o ambiente urbano” (Sennet, 2006: 15).

Pensando desta forma, chegamos facilmente à percepção de que a sociedade urbana, através dos desenvolvimentos econômicos e sociais que lhe engendra, tende também a, atualmente, formatar na cidade a tendência à dissolução das relações sociais que percorrem toda a existência humana. Assim, a cidade, onde se materializa o trabalho de gerações, torna-se o grande palco desta infeliz modernidade real, cuja ferramenta é o trabalho abstrato e a apoteose é o progresso tecnicista. Ocorre que esta racionalização ou, desencantamento do mundo como preferiria Weber, é produto tanto de um pensamento abstrato, como do trabalho abstrato em sua essência, agindo no espaço urbano na forma da “exclusão de seus rituais e mistérios”. Assim, a cidade convertida em valor de troca, e não espaço de vivências múltiplas, se coaduna com a ação do trabalho humano sobre a forma abstrata.

O que seria este trabalho abstrato nas modernas sociedades ocidentais? O pensador alemão Robert Kurz, em sua sociologia do trabalho, estudando o que ele chama de “colapso da modernização” nas sociedades industriais, afirma estarmos vivenciando uma crise sem precedentes no trabalho, como crise do capitalismo na virada do século XXI. Aqui nos importa compreender uma noção do trabalho como trabalho abstrato, de forma como se apresenta em sua teoria.

Para Kurz, as sociedades pré-modernas desconheciam a abstração do trabalho, tal qual o conhecemos. Para os povos da Antiguidade, o termo designava uma atividade não-emancipadora, própria da condição de escravos e distante do cotidiano dos cidadãos livres.

Em consonância com esta argumentação, a etimologia da palavra nos aponta para uma constatação: trabalhar é ser torturado, pois *trabalho* vem de *tripalium* (ou *trepalium*), do latim tardio, um tipo de instrumento romano de tortura, com um tripé

com três estacas cravadas no chão, usadas para supliciar os escravos. É importante também destacar, ainda segundo Kurz, neste momento as feiras de produção, da criação de gado, da plantação e colheita e até a produção artística não se constituíam como esferas separadas na vida humana. É com o advento da monetarização que o que deveria ser meio (para facilitar a troca) transformou-se em finalidade abstrata em si.

Assim,

“à medida em que todas as atividades da produção passaram a referir-se a esta abstração comum ao dinheiro, surgia a moderna categoria do trabalho como generalização social abstrata, à qual se subordinava a totalidade da vida. A transmutação automática de dinheiro em mais dinheiro exige a transformação do trabalho em mais trabalho” (Kurz, 1999:01).

Desta forma, não só o trabalho tornou-se abstrato a partir do advento da categoria do dinheiro, como a noção do tempo também se converteu em abstração, pois “tempo é dinheiro”. É por isso que Marx irá pensar como o tempo pode tornar-se tudo e o homem não será nada mais do que a materialização do tempo. Pois a produção capitalista com o seu tempo abstrato não mais distingue sujeitos no processo concorrencial da venda de força de trabalho, e assim transforma as atividades humanas naquilo que Kurz chama de “espaço funcional abstrato”.

“Assim sendo, dissociaram-se "trabalho" e moradia, "trabalho" e vida íntima, "trabalho" e cultura, etc. Foi apenas desta forma que também surgiu a moderna separação e o dualismo entre "trabalho" e "lazer". Nas sociedades pré-modernas, ainda que se dispondesse de poucos recursos, a finalidade da produção não consistia em finalidade abstrata em si, mas sim em fruição e ócio (lazer)” (1999:02).

Trabalho abstrato é, pois, toda a separação social da atividade humana, nascida na modernidade como forma de racionalização dos processos produtivos e de administração social. Por isso, ao se pensar a cidade racionalista, deve-se tomá-la como um produto evidente dos processos de racionalização tanto do espaço como do tempo, marcadamente influenciada pela abstração do dinheiro e do trabalho. O indivíduo converte-se em valor somente enquanto engrenagem que realiza um gesto particular, a gestualidade da produção, é o império do produtivismo da economia de mercado que passa a dominar a MetrÓpole (Matos, 1997: 119).

O espaço urbano realiza-se como materialização do trabalho abstrato, espécie de corolário de uma racionalidade que vem construindo novas relações espaciais e temporais com o advento da modernidade. Tempo e espaço na modernidade são moldes da atividade humana convertida numa única esfera de valor: o trabalho abstrato e conversível em mercadoria.

Assim, obsoleta antes mesmo de envelhecer, a idéia de “novidade eterna”, própria da modernidade, no espaço da cidade se revela como num “processo autofágico”. Diante da “eterna ruína” que faz da cidade um imenso canteiro de obras, numa transformação esquizofrenicamente sucessiva ocorre a transformação do espaço vivido pela eliminação da memória social, em virtude da liquidação das referências individuais e coletivas. O que está em jogo é, segundo Henry Lefebvre, o controle das contradições do capitalismo através da reprodução social na ordem espacial, mas também revela-se como instrumento eficaz na fragmentação da identidade sob os auspícios do capital monopolista.

As relações espaciais (influenciadas pela divisão social do trabalho) produzem assim um mosaico de diferenças geográficas condicionadas por “legados histórico-geográficos”, que, para David Harvey (2004), em *Espaços de Esperança*, são reproduzidas e sustentadas graças a processos político-econômico e também ecológicos e sociológicos.

O espaço urbano passa a ser o local dos fenômenos humanos na modernidade, quando deveria ser, num sentido profundo, tanto a “condição de sentido da vida humana em todas as dimensões”, como “possibilidade sempre renovada de realização da vida”. Torna-se, na cidade racionalista, a condenação da cidade a se converter em “cidade-obra”, ritmada pelo valor trabalho, imobilizando o ideal da cidade como espaço de realização do ser humano, enquanto “lugar do possível, aberta para o futuro” (Carlos, 2004: 07). O processo racionalista a torna cidade da mercadoria, do trabalho, das multidões, do consumo e, desta forma, local evidente da reificação do sujeito:

“As relações do cidadão, do homem comum, realizam-se, concretamente no lugar, no plano da vida cotidiana; neste sentido, o homem não habita a metrópole, mas lugares da metrópole onde se desenrola a sua vida, marcada pelos trajetos cotidianos – onde se produz uma nova urbanidade permeada pela mercadoria e pela recusa do outro” (Carlos, 2004: 11).

O que Benjamin propõe em *Trabalho das Passagens* é o contraponto desta cidade racionalista e abstrata, imediatamente visível: uma cidade labiríntica, onde os diversos recantos escondidos, intersecções, becos e passagens se revelam como “espaços de autonomia” que escapavam aos processos mercadológicos e só podem ser observados pela memória infantil da criança e as flanagens do *flâneur*.

“É assim que Benjamin vai resgatar o negativo na cidade planejada, ordenada, controlada: ela é o espaço amplo, cheio de possibilidades por suas intersecções, passagens, desvios, becos sem saída, ruas de mão única ou contramão. Há uma linguagem secreta habitando esses espaços fúgidos e escondidos por onde passa o *flâneur* baudelairiano” (Matos, 1997:122).

Aos olhos do *flâneur* e da criança<sup>8</sup>, a cidade é percebida não naquilo que é evidente, mas o que se encontra não-revelado, o que é labiríntico, pois “o labirinto é a pátria do hesitante” (Benjamin, 2000:162).

E somente nestes labirintos não-visíveis da cidade que pode despontar a boemia tal qual Benjamin a enxergava e tal qual ele eternizou no ensaio *Paris do Segundo Império em Baudelaire*: “a parte intitulada ‘A boêmia’ [no texto *Paris do Segundo Império em Baudelaire*] inicia caracterizando o ambiente da boemia, as tabernas, onde proletariado, lumpens, putschistas e intelectuais se encontravam” (Köthe, 1991: 12)

Não é qualquer formação urbana que permitirá o surgimento da boemia. É necessária uma estrutura urbana que possibilite, como vimos, seu surgimento. A construção social da boemia será possível, assim, somente a partir de certas condições sócio-geográficas nesta nova cidade racionalista. É de dentro desta modernidade e sua feição espacial que podemos retirar as críticas à suas investidas contra a vivência humana plena.

---

<sup>8</sup> Benjamin dedica especial atenção às crianças em sua obra. Publicou *A criança, o brinquedo, a educação* e *Infância Berlinense por Volta de 1900*, entre outros. No *Diário de Moscou*, revela-se bem mais interessado em fazer uma crônica urbana da URSS pós-1917 e também em conhecer os brinquedos e alma infantil na Rússia revolucionária (fica obcecado pelo Museu de Brinquedos) do que os eventos do Partido nos primeiros momentos do bolchevismo russo. Cf. BENJAMIN, Walter. *A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984; *Infância Berlinense por Volta de 1900*. In: Obras escolhidas II - Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995 e *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Assim temos que: “as boemias vivem nas cidades e não é o tamanho destas e sua riqueza econômica que geram de modo inevitável uma boêmia criativa, e sim, na verdade, uma certa atmosfera dada pela estrutura urbana” (Oliva, 2001:33).

Jacoby em *Os últimos intelectuais* especifica quais condições são indispensáveis para o surgimento da boemia: “meios urbanos precários, com ruas movimentadas, restaurantes baratos, aluguéis razoáveis e arredores decentes alimentam a boemia” (Jacoby, 1990: 40). Essa era, pois, a fisionomia da cidade de Paris no século XIX, berço da *flâneurie* baudelairiana que tão bem alegoriza a cidade racionalista e seu poeta.

### 1.3 Boemia e o *flâneur* – o conceito benjaminiano de *flâneurie*

Quem seria o *flâneur* benjaminiano? Temos a seguir uma descrição física dada por Théophile Gautier sobre o *flâneur per excellence* de Walter Benjamin, Charles Baudelaire:

“A primeira vez que encontramos Baudelaire foi em meados de 1849, no Hotel Pimodan (...) ainda era um talento inédito, preparando-se na sombra para a luz, com aquela vontade tenaz que, nele, se acrescentava a inspiração. (...) No cenáculo misterioso onde se esboçam as reputações do futuro, passava por ser o mais forte. (...) O aspecto dele nos impressionou: tinha o cabelo cortado bem curto e de uma belíssima corte preta; esse cabelo fazia pontas regulares sobre a testa de uma brancura resplandecente (...); os olhos, cor de tabaco da Espanha, tinham uma expressão espiritual profunda, e de uma penetração um pouco insistente demais talvez” (Gautier, 2001: 31).

Não só porque Baudelaire tenha relatado em sua poesia todos os personagens habitantes destes “*meios urbanos precários*” de que fala Jacoby, mas porque ele mesmo como *flâneur* é um tipo representante desta marginal subjetividade cidadina relatada por Benjamin, ou seja, é o poeta flanador, cujos traços característicos encontram-se presentes na personalidade e na obra do próprio poeta Charles Baudelaire.

“Baudelaire, na avaliação de Benjamin era um *flâneur*, um homem que passeava sozinho pela cidade, observando-a como um espetáculo. As fantasias do ocioso do século XIX, seria basicamente três: a fantasia da onisciência do estudante, a fantasia da

onipotência do jogador e a fantasia da onipresença do *flâneur*" (Konder, 1999:97).

O que seria então, um *flâneur*, figura esta tão importante e cara à filosofia de Walter Benjamin? Para Leandro Konder, o "*flâneur* é um desenraizado, que pode ir a todos os lugares, mas não está em casa nem em sua própria cidade, já que para ele ela é apenas um mostruário" (1999:97).

No processo de aniquilação das individualidades e idiosincrasias da racionalidade instrumental, surge o *flâneur* como um personagem típico do esfacelamento do sujeito. Como pária, mendigo ou louco, o *flâneur* se afasta do processo de produção, conseguindo, por isso, reconhecer a verdade da cidade e de seus moradores, já sem nomes ou rostos. É nesta imagem que Walter Benjamin vê o reflexo de seu pensamento vertiginoso e um método de análise da cultura ocidental.

Assim,

"[Diante] do lamento, do horror perante a decadência da tradição e dos valores, a urgência do pensar perante a violência niilista da experiência moderna, mas também a nostalgia baudelaireana relativamente às correspondências originárias, eis os aspectos que conduziram Walter Benjamin à partilha incondicional com a obra radical de Baudelaire" (Cantinho: 2003, 02).

O fenômeno da *flâneurie* se insere como uma ocorrência própria da modernidade, decorrente dos processos de urbanização e transformações sucessivas no espaço urbano e no desenvolvimento das forças produtivas nas metrópoles.

Na obra benjaminiana, o *flâneur* aparece ao lado de outros importantes personagens que habitam o cenário urbano, próprio deste novo momento histórico. Isto acontece porque, ao buscar na lírica baudelaireana um sentido para a modernidade do século XIX, da qual Paris tornou-se expoente máximo, Benjamin encontrou uma fauna de tipos populares que alegoricamente poderiam dar conta de expressar a multiplicidade sócio-cultural advinda com a modernização: além do *flâneur*, o trapeiro/colecionador<sup>9</sup>, o jogador<sup>10</sup> e a prostituta<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Benjamin, citando o poema *O vinho dos trapeiros*, de seu caro poeta Baudelaire, fala do trapeiro, o catador de lixo, e sua semelhança com o tipo boêmio *flâneur*: "*naturalmente, o trapeiro não pode ser incluído na boêmia. Mas, desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertence à boêmia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo*" (Benjamin, 1994: 17). O que Benjamin trata aqui é que este personagem da cidade que recolhe os restos da vida da cidade, de tudo o que ela rejeitou, mas que ele transforma em objeto de "*utilidade ou prazer*". O trapeiro e o colecionador se

É ainda importante dedicar atenção a um outro tipo novecentista: o *dandy*. Podemos compreender que um *dandy* é o indivíduo típico da Grã-Bretanha dos séculos XVII a XIX que força a recuperação de um estilo de vida aristocrático, constantemente considerado “esnobe” e “traidor de classe”, já que pertence, mesmo que de maneira constantemente negada, na maioria dos casos, à classe média. A figura do *dandy* tem como características: uma importância particular dada à aparência física, a linguagem refinada e extremamente polida e os entretenimentos e modos sofisticados.

Ao contrário do *flâneur* que se caracteriza como tipo mais popular, eminentemente moderno, o *dandy* liga-se aos valores feudais e pré-industriais. Ambos os tipos convertem-se em expressão do ideal burguês do indivíduo singular que se inserem na experiência urbana das multidões anônimas.

Em Benjamin, a preocupação é abordar um personagem citadino que seja ao mesmo tempo a face do processo de modernização, bem como crítica viva deste processo. É por isso que Benjamin escolhe como tipo representativo o *flâneur*. Baudelaire é, pois, a grande referência da Paris moderna, que o autor alemão quer revelar em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, texto que compõe o *Trabalho das Passagens*.

Neste texto, o estudo benjaminiano volta-se para Baudelaire tanto nas dimensões de poeta e crítico da modernidade, como uma testemunha incontestada da modernização social experimentada na Europa. Neste momento, tomaremos a *flâneurie* em sua dimensão testemunhal e crítica do processo de modernização, verificando como é possível reconstituir as transformações culturais em curso pelo olhar lírico do poeta-andarilho.

---

assemelham, porque ambos num mundo imerso em mercadorias e lixo industrial, convertem pela posse o caráter de mercadoria dos objetos, garantindo-lhes “um valor idiossincrásico, determinado pelo seu interesse de ‘conhecedor’” (Rouanet, 1992:64).

<sup>10</sup> O jogador como um personagem boêmio é tratado por Benjamin no texto *Jogo e Prostituição*. Aqui, o jogo aparece como rompimento como o eterno retorno da história, já que cada tempo é único e nele está a virada da fortuna. Cf. BENJAMIN, Walter. *Jogo e Prostituição*. In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2004.

<sup>11</sup> A prostituição tão evidente na obra baudelaireana se revela na crítica do autor alemão como fenômeno característico da modernização urbana, já que esta permitiu a difusão desta para diversas partes da cidade. Artigo de massa, fruto da cidade capitalista, a prostituta é o tipo popular citadino que encarna a mercadoria e a vendedora. “Seu feitiço é o fetichismo. Ao mesmo tempo, ela não é só o fetichismo, história petrificada em natureza; ela é também a promessa de uma relação mais harmônica com a natureza” (1992: 64-65). Representando a natureza como figura materna, mesmo que degradada, é a perspectiva mais evidente de uma natureza matriarcal contra a impetuosidade viril do capital e da cidade.

O *flâneur* é, pois, quem pode contar a verdadeira história cultural da cidade, já que “o passado e a memória determinam o olhar do poeta-alegorista sobre o espaço-vivido” (Matos, 1995: 122). A cidade é o laboratório do *flâneur*: “a rua, ele observa os passantes que dão e recebem choques, movimentando-se na massa, como autômatos. Percorre as ruas, morada do coletivo, está em casa nelas como se estivesse em sua residência” (Rouanet, 1992:50).

O cenário da cidade é o local onde este tipo popular, misto de literato e mendigo, vai tornar a sede de “seu culto”, pois, para Benjamin a cidade é o verdadeiro “lugar sagrado” da *flânerie*, sendo Paris a cidade criadora do tipo do *flâneur*. O *flâneur* benjaminiano, da maneira que Rouanet o descreve, vê Paris através de “uma percepção da realidade da cidade em dois níveis: um onírico e outro objetivo” (1992: 67).

Pois o “homem habita uma cidade real e é habitado por uma cidade de sonho”. Esta dualidade está presente no *Trabalho das Passagens*, que tem como sentido analisar as figuras desse “sonho, as expressões, na consciência onírica do coletivo, da vida material do século XIX” (1992: 67).

Recorrendo a Freud, Benjamin afirma ainda que nas imagens do imaginário coletivo se materializam as imagens do desejo, pelos quais, o homem tenta lidar com uma ordem social imperfeita e inacabada, transcendendo e disfarçando uma realidade insatisfatória. No primeiro caso, esta transcendência ficaria a cargo da utopia, pois “ela se forma em contato com o novo, que faz as imagens regredirem no estágio pré-histórico da sociedade sem classes”, já no segundo, a dissimulação, “está a cargo do mito (...) o mito inibe o que a utopia tenta libertar” (1992: 71). Existe, assim, uma dualidade entre realidade objetiva e onírica, e, inserida nesta última, a tensão utopia e mito.

É por isso que Benjamin propõe que o sujeito histórico seja aquele capaz de “interpretar” tais sonhos. Essa interpretação significa transformar em práxis a utopia do sonho, eliminando sua dimensão mítica e não apenas recusando o sonho em nome da realidade. Para o pensador alemão, resta ao *flâneur* lançar este olhar onírico sobre a cidade para recuperar nesta cidade sua alma, uma alma dos lugares que “parece ter se perdido para sempre (...) reduzidos a locais moldados pelo hábito, com seus habitantes conformados com traçados pré-estabelecidos” (Brissac: 1992:72).

Em Benjamin está o paradoxo do verdadeiro encontro com a cidade: este encontro ou se dá com o estrangeiro, que nela se perde e lhe advinhas às feições, ou com aquele que lhe é estranho, mesmo sendo parte desta própria cidade: o *flâneur*, o poeta, o andarilho. Assim, a poesia se converte neste olhar do alegorista, tocando a cidade real por meio deste olhar do deslocado, do pária. O *flâneur* é, pois, o deslocado, e cabe a ele descobrir “onde ainda na cidade vibram sinais de vida” (Matos: 1995: 80). Este deslocamento do *flâneur* é próprio da cidade nas modernas sociedades industriais, moldadas por uma racionalidade que tão bem ameaçará a identidade do sujeito.

Fora do mercado do trabalho, o *flâneur* está fora da circulação da mercadoria e fora do mundo dos homens “racionais”, mesmo na cidade que sempre lhe pertenceu. Pois, “não sendo mais da cidade, resta-lhe ser poeta da cidade. Já que a cidade não o inclui mas o marginaliza, compete-lhe incluir a cidade no poema, alegorizando- a” (1995: 78).

Esta uniformização social, própria da modernidade, da qual o *flâneur* não faz parte, e de sua versão capitalista, tem sua expressão simbólica no movimento da massa assalariada no ritmo da produção fabril. Ali está também presente o movimento automático da geração de bens, e com ele o espetáculo da multidão, onde a vida na cidade se exerce como o ir e vir da paisagem e a força irresistível das vitrines.

“O que está em jogo é a liquidação do indivíduo autônomo, sua dissolução, sua desindividualização na multidão da metrópole. O poeta, o *flâneur* contempla essa multidão no desejo de nela reconhecer o indivíduo. (...) No espetáculo da multidão, o indivíduo se perde e para ele a cidade se torna ora paisagem, ora vitrines” (Matos, 1995: 122).

A cidade converte-se em passarela das mercadorias, tal qual ocorreu em Paris na era Haussman, em que a urbanização foi uma estratégia de garantir a livre circulação das mercadorias e grande uniformização também do espaço para impedir e controlar, numa mesma ação urbanística, os movimentos sociais.

Portanto, o que sobrará diante da experiência do choque vivida na multidão cosmopolita? Engels descreveu bem esta vivência diante da multidão londrina do século XIX, que neste aspecto, não se diferencia daquela observada em Paris:

“La muchedumbre de las calles tiene ya, por sí misma, algo de repugnante, que subleva la naturaleza humana. Estos centenares de millares de personas, de todas las condiciones y clases, que se comprimen y se atropellan, ¿no son todos hombres que poseen las mismas cualidades y capacidades y el mismo interés en la búsqueda de la felicidad? ¿Y no deben esas personas finalmente buscar la felicidad por los mismos medios y procedimientos? Y, sin embargo, esas personas se cruzan corriendo, como si no tuviesen nada en común, nada que hacer juntas; la única relación entre ellas es el acuerdo tácito de mantener cada quien su derecha cuando va por la acera, a fin de que las dos corrientes de la multitud que se cruzan no se obstaculicen mutuamente; a nadie se le ocurre siquiera fijarse en otra persona. Esta indiferencia brutal, este aislamiento insensible de cada individuo en el seno de sus intereses particulares, son tanto más repugnantes e hirientes cuanto que el número de los individuos confinados en este espacio reducido es mayor. Y aún cuando sabemos que este aislamiento del individuo, este egoísmo cerrado son por todas partes el principio fundamental de la sociedad actual, en ninguna parte se manifiestan con una impudencia, una seguridad tan totales como aquí, precisamente, en la muchedumbre de la gran ciudad” (Engels, 2006:66).

Baudelaire, com sua poesia, traça os contornos do significado desta multidão, que não é nem classe, nem coletividade, mas a massa amorfa do público da rua, dos transeuntes. Ela, tal qual a metrópole que lhe estrutura, reconduz os homens ao momento da produção, de volta ao trabalho, seu fundamento último. Mas o *flâneur* encontra um refúgio nesta multidão da cidade grande que tão bem descreve Engels e que tanto o horrorizou ao detalhar sua visão de Londres em meados do século XIX. Para o flânador, as ruas são sua morada, e também a “morada do coletivo”. Então, rua e morada se confundem. Mas, para Benjamin, o *flâneur* não é o homem típico da multidão:

“Baudelaire achou certo equiparar o homem da multidão. (...) Nisto não podemos concordar: o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. (...) Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Que outros se ocupem de seus negócios: no fundo, o indivíduo só pode flânar, se, como tal, já se afasta da norma. Lá onde a vida privada dá o tom, há tão pouco espaço para o *flâneur* como no trânsito da City” (Benjamin, 2000: 121-122).

Vemos despontar a importância da rua como elemento social, a grande passarela do drama humano. Em Benjamin, o *flâneur* aspira alegoricamente<sup>12</sup> a

---

<sup>12</sup> É no texto *Origem do Drama Barroco* que Benjamin propõe o conceito de alegoria. A alegoria como representação estética, em oposição ao símbolo, é sempre temporal. Segundo Merquior: “Cifras do

conquista da rua, revela seus recantos escondidos e suas verdades profundas. Pertence a ela, mas é também dela um refugiado, já que se encontra fora de seu movimento frenético, das idas e vindas da multidão e do capital. É por isso que em a *Revolução Urbana*, Lefebvre afirma não ser possível no movimento atual das multidões haver condições propícias do encontro e a rua se converte então em uma “rede organizada pelo/para o consumo” (2004: 31).

---

passado esquecido, as alegorias são a marca da História, vista como “Paixão do mundo”: como dolorosa e inacabada, significativa apenas na medida em que se arruína. As alegorias “correspondem, no reino das idéias, ao que as ruínas são no reino das coisas”. As alegorias pressupõem a fungibilidade do particular: no mundo alegórico, cada objeto pode representar outro” (Merquior, 1969:104-105). Ao resgatar a alegoria, Benjamin constrói uma estética moderna revelando a ambivalência do homem moderno, que se assemelha em grande medida com o homem barroco. (Ver Capítulo 2)

## CAPÍTULO 2 – BOEMIA E REVOLUÇÃO – O HEROÍSMO BARROCO

“(…) Caminho por uma rua  
que passa em muitos países.  
Se não me vêem, eu vejo  
e saúdo velhos amigos.  
(…) Eu preparo uma canção  
que faça acordar os homens  
e adormecer as crianças.  
(Carlos Drummond de Andrade)”<sup>13</sup>

### 2.1 – Tipo popular – o herói barroco da modernidade

No início de *Paris Capital do Segundo Império*, Benjamin tenta encontrar em Marx o conceito de boemia: “A boemia surge em Marx num contexto revelador. Ele aí inclui os conspiradores profissionais, de que se ocupa na detalhada resenha *Memórias do Agente Policial de la Hodde*, publicadas em 1850 na Nova Gazeta Renana” (Benjamin, 2000: 09).

É através do tipo político boêmio que o autor frankfurtiano caracteriza seu *flâneur* e, em Marx, extrai a importante, porém extensa, citação:

“Com o desenvolvimento das conspirações proletárias surgiu a necessidade da divisão social do trabalho; os membros se dividiram em conspiradores casuais ou de ocasião, isto é, operários que só exerciam a conspiração a par de suas outras ocupações e que, só com a ordem do chefe, freqüentavam os encontros e ficavam de prontidão para comparecer ao ponto de reunião, e em conspiradores profissionais, que dedicavam todo o seu serviço à conspiração, vivendo dela... As condições de vida desta classe condicionam de antemão todo o seu caráter... Sua existência oscilante e, nos pormenores, mais dependente do acaso que da própria atividade, sua vida desregrada, cujas únicas estações fixas são as tavernas dos negociantes de vinho – os locais de encontro dos conspiradores –, suas relações inevitáveis com toda a sorte de gente equívoca, colocam-nos naquela esfera de vida que, em Paris, é chamada a boemia” (Marx Apud Benjamin, 2000:9-10).

É preciso comentar neste ponto a preocupação de Marx, o jovem Marx, jornalista da *Nova Gazeta Renana*, de distinguir os conspiradores profissionais que estavam se instalando na Paris do século XIX, do que ele chama de “conspiradores causais ou de ocasião” que, vez ou outra, em função de sua atividade operária, reuniam-se para conspirar e para atuar junto às barricadas.

---

<sup>13</sup> Trecho do poema *Canção Amiga*, publicado originalmente em 1948. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. São Paulo: Record, 2001.



Parece-nos que não há qualquer simpatia do autor pela categoria insurgente – conspiradores profissionais – no que tange tanto à “existência oscilante” ou mesmo às “relações inevitáveis com toda a sorte de gente equívoca”, compreendidos aqui como freqüentadores das tabernas parisienses que se colocam “naquela esfera de vida que em Paris, é chamada a boemia”.

Voltando à gênese do pensamento socialista, podemos compreender a problemática relação entre a conspiração e o projeto político socialista, já que se permite verificar como, em grande medida, a luta pela transformação social não se inicia, como poderíamos supor, com a Revolução Francesa, mas muito antes disso, inclusive, na fração oriental do globo, em algumas doutrinas religiosas<sup>14</sup>. Esta tradição certamente não funda o socialismo moderno, mas serve para demonstrar como este é um movimento mundial e não-contigente de protesto contra as ordens sociais vigentes.

Passando por Platão e pelo pensamento grego antigo, temos o conceito de eunomia (usufruto igualitário dos bens mundanos) e isonomia (igualdade de todos perante a lei) que “forneceu aos socialistas modelos que nunca deixaram, através dos séculos, de inspirar reformadores sociais” (1976:12). Já no século XVI, as utopias de Morus<sup>15</sup> e Campanella<sup>16</sup>, apresentam os fundamentos do socialismo moderno: crítica a sociedade de seu tempo e a análise da conseqüência da ascensão capitalista nas classes inferiores.

Dentre o conjunto de contribuições teóricas e experiências políticas concretas do pensamento socialista nos séculos que se seguiram, optamos por buscar pensadores que representam a essência dos movimentos de transformação social pré-marxistas. Reconhecer o que move os homens em suas formulações e fantasias

---

<sup>14</sup> O confucionismo, o taoísmo, o budismo e o islamismo, as doutrinas orientais concebem um “devir messiânico” como forma de “inaugurar uma era de justiça em abundância e de bem-estar” (Droz, 1976: 12).

<sup>15</sup> Thomas More escreveu em 1516 a obra *A Utopia*, descrevendo uma ilha imaginária em formato de meia lua, cercada por montanhas. O regime seria democrático, com intensa valorização do trabalho e organização do tempo livre. Em Utopia, os cidadãos são ascéticos e existe prevalência da vontade coletiva sobre as vontades individuais. Enfim, na visão de More, uma sociedade perfeita, cujo fundamento seria apenas na razão humana. Segundo o pensador marxista, Karl Kautsky, Thomas More foi um dos grandes precursores do socialismo moderno: o verdadeiro pai do “socialismo utópico”, denominação esta atribuída aos utopistas franceses ou ingleses da primeira parte do século XIX. A Igreja Católica, contra as alusões socialistas, também tomou para si as idéias propostas por More, beatificando em 1886 e o canonizando-o em 1935.

<sup>16</sup> Tomasso Campanella escreveu *Cidade do Sol*, em 1602, durante os quase trinta anos de vida carcerária. Bastante semelhante à obra de More, *Cidade do Sol* tem como formato o diálogo entre o grande-mestre dos hospitalários e um capitão genovês que teria descoberto a Cidade do Sol, no centro de uma vasta planície próxima a Trapobana.

de sociedades mais justas, igualitárias e fraternas, torna-se aqui o objetivo desta não tão breve digressão. Pensamos que a crise do sistema soviético, bem como os regimes totalitários de esquerda, já revelavam, ainda no começo do século XX, que é preciso pensar “para fora” de alguns modelos teóricos do chamado marxismo não-ocidental<sup>17</sup>, e encontrar, onde a ortodoxia jamais imaginaria, caminhos outros para a emancipação social e para seguirmos no combate as forças capitalistas que ainda impedem a realização da plena humanidade.

Através do método dado pelo materialismo histórico, avançamos temporalmente até o Iluminismo e chegamos a dois grandes pensadores do socialismo pré-marxista. O salto que realizaremos, enfim, se explica pela importância do advento iluminista para a conceituação socialista. Não só porque os ensejos políticos permitiram verificar como os regimes políticos são passíveis de transformação, mas, principalmente, como a apoteose racionalista da autonomia da razão e os ideais de humanidade somaram-se aos debates socialistas.

Nestes conturbados anos da Revolução Francesa despontam figuras importantes. Rétif de La Bretonne, polêmico tipógrafo e agitador social francês é uma delas. Rétif é um dos autores libertinos do período que, mesmo não tendo participado da Revolução, seja na condição de mártir ou mesmo de beneficiário, conseguiu exprimi-la em suas faces múltiplas no “entrechoque” das posições políticas que a constituíram. Tinha como princípio realizar um romance realista, cuja temática era a vida quotidiana da Paris revolucionária para fornecer uma espécie de arma à crítica social do período.

No prefácio da obra *O Espectador Noturno*, de Sérgio Paulo Rouanet, um estudo sobre Rétif de La Bretonne, sua obra e a relação desta com a Revolução Francesa, temos a descrição da fisionomia política deste personagem parisiense nos conturbados anos da Revolução:

---

<sup>17</sup> Em oposição ao “marxismo não-ocidental”, praticado pelos regimes burocráticos repressivos que estiveram representados na União Soviética e na Europa Oriental, a partir dos anos vinte do século XX, começa a se formar aquilo que Perry Anderson (antes Merleau-Ponty) denomina marxismo ocidental. No cenário de poucas mudanças ocasionadas pela morte de Stalin nos regimes do leste-europeu, “a teoria revolucionária completou a metamorfose que resultou no que, em retrospecto, pode ser chamado hoje de “marxismo ocidental”. O elenco de trabalhos composto pelos autores (...) constituiu uma configuração intelectual inteiramente nova no desenvolvimento do materialismo histórico. (...) Geograficamente, contudo, a característica deste grupo contrasta radicalmente com a dos intelectuais marxistas que surgiram depois de Engels” (Anderson, 1989: 44-45). Dentre os autores apresentados por Anderson encontram-se Luckács, Gramsci, Benjamin, Horkheimer, Marcuse, Lefebvre, Sartre, Adorno, Goldman e Althusser.

“Ele é o “espectador noturno”, cujo animal emblemático é a coruja, o pássaro que habita a noite e a devassa. Ele é o *flâneur* da noite, o vagabundo notívago que percorre as ruas escuras para colher sensações e observar cenas insólitas, mas também para transformar o mundo, punindo os maus e tomando partido da inocência injustiçada” (Rouanet, 1989: 24).

As descrições de Rétif apontavam os traumas da cidade grande e exprimiam um bucolismo, por vezes ingênuo, como forma de expiar os prazeres experimentados na boêmia Paris. A cidade revela-se, na obra do agitador francês, como perversão humana. É exatamente um momento conflitante em que a expansão urbana vai desintegrando os laços comunitários na França oitocentista. Apesar de proclamar projetos “extravagantes e sua imaginação, [ser] muitas vezes delirante”, como conclui Saboul,

“a teoria comunista esboçada por Rétif [que previa salvar “os homens decadentes e corrompidos da cidade” através da educação e do esclarecimento e que tinha como meta o retorno à comunidade rural idealizada em que haveria completa igualdade de bens e de acesso a educação] não é pura abstração: ele partia do real, da experiência vivida (Saboul, 1976: 236).

Podemos acrescentar ainda que esta realidade a que se refere é a existência da condição reificante da cidade, que transforma a experiência urbana em experiência aterradora.

Para Rouanet, Rétif é a imagem do “vagabundo ambíguo” que se encontra fora dos combates da Revolução. “É o homem de todas as classes, que assume todos os papéis revolucionários; o homem que vive num espaço e num tempo próprio, mas termina se sintonizando com o espaço e o tempo da Revolução” (1989: 107).

Além de Rétif de La Bretonne, o pensamento socialista pré-marxista traz ainda a importante contribuição de outro importante agitador político, que contribuirá decisivamente para a composição da obra benjaminiana sobre o personagem urbano *flâneur* e a noção de história que subjaz à sua conceituação: Auguste Blanqui.

Muito mais do que um chefe de partido político (do Partido Proletário da França), como deveras foi, Blanqui é sem dúvida uma força que se liga muito mais à conspiração (aquela condenada na passagem do texto de Marx) do que a teoria

marxista em sentido estrito. Apesar disso, a biografia de Blanqui o coloca como um dos grandes responsáveis pela união do pensamento socialista francês ao marxismo alemão.

Extremamente influenciado pelo carbonarismo<sup>18</sup> e pelas sociedades secretas que emergiram no século XVIII, cujo ponto de encontro eram as tavernas noturnas francesas, Blanqui representa uma concepção insurrecionalista em direção ao comunismo. Todavia, o Auguste Blanqui, aqui em análise, não é aquele do blanquismo<sup>19</sup>, mas aquele conspirador noturno, não o prisioneiro insurreto, o conhecido por pertencer ao chamado “tempo de imaturidade do movimento operário”, mas o agitador político que inaugura uma profunda revisão da noção de progresso do Iluminismo.

Benjamin recupera a memória de Blanqui através da análise da obra *Eternidade dos Astros*, em que aparece sua negação contínua do desenvolvimento progressista da modernidade burguesa. Este conspirador profissional que pretendia uma “revolução em permanência” compartilha com o *flâneur* benjaminiano a mesma noção de história, pois “a fascinação benjaminiana pelos conspiradores e anarquistas – como Blanqui e Baudelaire – encontra raízes nesta visão da história” (Matos, 1995:59).

Vejamos assim a seguinte definição de revolução expressa no prefácio de *Eternidade dos Astros*:

“Desde la doble interioridad de su reclusión, a partir de una hipótesis poética, una pura conjetura, Blanqui revela una revolución distinta, una revuelta que imprime un retorno diferente. Volviendo de otros espacios, descubre y describe el movimiento que define la trayectoria de los astros legitimando réplicas – otra repetición – de acontecimientos que remitem al principio, innumerables fantasmas superpueblan de copias otras estrellas y planetas, clacos que se desconocen entre sí, dando lugar a una regresión infinita, una

---

<sup>18</sup> Os carbonários organizavam sociedades políticas secretas que atuavam na Itália, França e Espanha no início do século XIX. O objetivo das organizações era propagar e defender idéias liberais, bem como a adoção do sistema republicano. Essas sociedades derivavam da franco-maçonaria, foram formadas para lutar contra o domínio napoleônico no reino de Nápoles (1806 a 1815). O carbonarismo, a partir de 1818, começou a ser difundido na França, conquistando ali os bonapartistas liberais. Em seguida promoveram lutas contra os soberanos italianos após 1815 e organizaram levantes e atentados quase sempre mal-sucedidos.

<sup>19</sup> Por blanquismo entende-se uma corrente do pensamento socialista que pensava o processo revolucionário através da tomada do poder pelos operários por meio de um golpe a ser conduzido por uma minoria de revolucionários. Uma vanguarda revolucionária bem preparada, posição esta sempre criticada por Marx em seus escritos. O blanquismo supostamente deve-se ao revolucionário francês Louis Blanqui, que teve papel destacado nas revoluções de 1830, 1848 e na Comuna de 1871.

monotonía de repeticiones que alteran la eternidad en historia” (Bear APUD Blanqui, 2000: 41-42).

Assim, Blanqui, com a obra *Eternidade dos Astros*, e Baudelaire, em *Flores do Mal*, revelam como a paranóia pelo “novo” e “eterno retorno do mesmo” encontram-se fortemente presentes numa concepção positivista de história, cuja meta não será o progresso, mas a catástrofe, pois, “existe uma história, uma relação com a história, que é catástrofe que não é a do *flâneur* ou a do curioso, do observador ou do vadio. (...) Trata-se da possibilidade de uma ação que não toma como registro a crença no progresso” (1995:60).

“Tampoco es difícil presumir que la modernidad habría empezado con Blanqui, aunque haya sido Baudelaire quien la aborda y nombra. Son suyos el desaliento a causa de la inutilidad absurda del progreso, el vértigo de la gran ciudad, muchedumbre en marcha, los fantasmas de lo moderno y lo demoniaco que acosaban a Baudelaire y a Edgar Allan Poe. La gran ciudad avanza: el objetivo que no logró Blanqui con las barricadas lo logró Haussman con las demoliciones que llevó a cabo para evitarlas. Uno ha trastornado (bouleversé) el universo, el otro ha bulevardizado la ciudad” (Bear APUD Blanqui, 2000: 41-42).

Concebendo, a partir de uma negação da idéia moderna de história como eternidade, como progresso derradeiro, o tempo como “incompleto e inacabado”, surge aquilo que podemos chamar de o herói benjaminiano. Este não é aquele sujeito revolucionário, pertencente ao marxismo, menos ainda o herói trágico, pois:

“sem qualquer respeito pelos teores históricos, a filosofia da tragédia foi construída como uma teoria da ordem ética do mundo, resultando num sistema de sentimentos genéricos, solidamente apoiados, ao que se julgava, em conceitos como “culpa” e “expição”” (Benjamin APUD Bolle, 2000: 115)

Pois, para Benjamin, mais do que se afastar do proletariado como categoria revolucionária, seu herói é o herói não-hegeliano, já que este prevê um heroísmo trágico, inscrito numa totalidade ética, mas não política. Este herói trágico vive uma “solidão glacial de si”, pois, como no fundamento proposto por Hegel, a história se converte em manifestação do Absoluto, onde os homens se mostram não como agentes do processo histórico, mas simples pacientes.

Benjamin recorre, para conhecimento da modernidade e as conseqüências desta para o século XX, mas precisamente para o advento das grandes guerras mundiais, às representações barrocas. E de que forma? Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin trata das peças teatrais escritas por autores alemães no século XVII e que não chegaram nem mesmo a ser produzidas ou encenadas.

A intenção do autor não era discorrer sobre “literatura morta”, mas realizar uma profunda revisão no conceito artístico de barroco, de modo a superar a tradicional visão dos historiadores da literatura.

O *trauerspiel*, que do alemão se traduz como drama barroco, é um termo que se liga a idéia de representação e jogo, bem como luto, contrapondo-se, em grande medida, à tragédia clássica. A complexidade do termo “drama barroco” é analisada por Konder.

“Sustentando que as duas formas são expressões de dois universos espirituais distintos: a tragédia, através da piedade e do terror provoca a catarse purificadora, e nela, no palco, um acontecimento único manifesta um conflito que está sendo julgado por uma instância mais alta; o “drama barroco” se passa num palco que não é um lugar real, que é um lugar “dialeticamente dilacerado”, transformado em espaço interno do sentimento, “sem nenhuma relação com o cosmo”. O “drama barroco” pressupõe espectadores inseguros, submergidos na imanência do movimento da história, condenados a refletir melancolicamente sobre problemas insolúveis.(...) O barroco inaugurou um modo de sentir que ainda hoje é o nosso” (Konder, 1999: 34-35).

O barroco converte-se em representação viva de um mundo onde os sujeitos encontram-se enlutados e frágeis diante de uma realidade decadente. É por isso que se torna possível pensar, contra a matematização racionalista da existência, uma “razão barroca – que recusa a certeza das filosofias do progresso – Razão, Sujeito, Tempo Linear, Ciência de uma realidade transparente se desfazem diante da existência labiríntica” (Matos, 1995: 64).

É o *spleen*<sup>20</sup> que interrompe o curso do tempo por meio do choque, uma interiorização da morte que ocorre na vida dilacerada da metrópole. “A vivência do

---

<sup>20</sup> Na poesia baudelaireana o termo inglês, que originalmente significa a víscera glandular, chamada “baço”, cuja função é destruir os glóbulos vermelhos, vai tornar-se termo literário simbolicamente significando a destruição da alegria de viver, melancolia e morbidez. O espírito decadente da modernidade que se revela no *spleen* de Baudelaire: expressão do tédio, da inércia, do niilismo, das emoções diante da morte e da náusea. Sobre o *spleen*, Charles Baudelaire publicou *O Spleen de Paris*, em 1869, e *Flores do Mal*, em 1857.

choque resulta em um mundo de ruínas, bruscas interrupções paralisadoras. O *spleen*, a melancolia significam que a história não segue um curso bem constituído e inelutável” (1993: 29). É o barroco que torna presente no moderno o estranhamento e os conflitos deste decorrentes. Falar no barroco não é apenas rememorar o presente, mas reconhecer que:

“o barroco está em nós, e nós nele. Temos de salvá-lo, salvando-nos. Salvar o barroco e salvar-nos significa preservar sua capacidade de ver na história, “tudo o que é prematuro, sofrido e malgrado”, pois só a esse preço podemos manter viva a consciência do sofrimento. Significa preservar a imagem de sua utopia, que agora não pode mais ser alcançada fora da história, mas dentro da história” (Benjamin, 1984: 47).

A caveira se torna alegoria, é a própria imagem dilacerante de uma realidade fragmentária e que só o melancólico e o *flâneur* podem resgatar ao penetrar dissecando [assim como um cadáver] o real. Pois, “a história, em tudo o que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malgrado, se expressa num rosto – não, numa caveira”(Benjamin APUD Bolle, 2000:111).

O barroco como modelo de interpretação retorna em Benjamin para explicar a modernidade. O mundo moderno, porém, revela-se não mais pela observação do melancólico, tal qual suscita a imagem no quadro Melancolia, de Albrecht Dürer, mas através do *flâneur*.

“Sem dúvida, no barroco o objeto estava a serviço das intenções alegóricas do melancólico e só dele recebia sua significação, enquanto no mundo moderno a significação-preço é dada pelas forças impessoais do mercado. O melancólico, que concedia ao objeto uma alma, é substituído pelo *flâneur*, que contempla essa alma como simples espectador” (Rouanet, 1998: 65).

A história existe enquanto tempo presente, pois no presente, onde a história é escrita pelo oprimido e somente por meio dele se pode romper com a assombração da idéia de história universal. Pois, “o que é decisivo na tendência barroca de fugir do mundo [...] é a secularização da história no estado de Criação. Ao percurso desolador da crônica do mundo não se contrapõe a eternidade, mas a restauração de uma atemporalidade paradisíaca” (2000:113).

De volta a classe oprimida como sujeito do conhecimento histórico, aparece “a classe combatente, a própria classe oprimida.” De certa forma, aqui existe a nodal

preocupação de Benjamin em recuperar a figura de Blanqui, não a imagem do “herói do panteão socialista”, mas sua aura histórica do excesso, sua personalidade barroca, contraditória e não progressista. O seu excesso significa romper com tudo que a constitui a modernidade: seu tempo, sua política, sua militarização.

Estes heróis modernos são exatamente aqueles que escapam da uniformização espacial e temporal da modernidade, pois “na teoria benjaminiana da modernidade, o herói é quem “dá as costas ao cortejo infernal”, “quem não se deixa emaranhar no sistema que “declara guerra à *flâneurie*”” (1993: 62).

O papel do revolucionário é revelar que não há progresso na história moderna, pois este se constitui na modernidade apenas como “eterno retorno do mesmo”. Cabe ao revolucionário, assim, romper esta infernal continuidade e quebrar o ciclo perpétuo da novidade. Esta concepção pontua a diferença entre a filosofia da história de Benjamin, e até dos outros teóricos frankfurtianos, de um marxismo ainda fortemente hegeliano que carrega a imagem do sujeito revolucionário bem próxima do desejo do Espírito Absoluto da *Fenomenologia do Espírito*.

Por isso, em um texto benjaminiano, é notável a seguinte passagem:

“Na obra de Marx podem-se enunciar, como nucleares, três conceitos de base e considerar toda a estrutura teórica da obra como uma tentativa de fazer emergir estes três conceitos e suas relações. São eles a luta de classe do proletariado, o curso da evolução histórica (o progresso) e a sociedade sem classes. Em Marx, a estrutura fundamental do pensamento se exprime da seguinte maneira: através de uma série de lutas de classe, a humanidade alcança, no curso da evolução histórica, a sociedade sem classes. Mas a sociedade sem classes não é concebida como meta final de uma evolução histórica. Desta concepção errada derivou a imagem de uma “situação revolucionária” que, como se notou, nunca veio. É necessário restituir ao conceito de uma sociedade sem classes seu vulto puramente messiânico, no interesse da política revolucionária do próprio proletariado” (Benjamin APUD Matos, 1995: 62).

Neste trecho, Benjamin define como a “situação revolucionária” requerida por Marx nunca se efetivou. Isto porque o fundamento da extinção das lutas motivadoras de uma sociedade calcada em classes é a evolução histórica. Esta “concepção errada” foi responsável pela não-consumação da emancipação social, somente alcançada com a sociedade sem distinção de classes. Restituir este “vulto messiânico” seria a nova tarefa revolucionária.



É essa noção iluminista e progressista presente em Marx que lhe permite emitir tão pejorativo juízo sobre os conspiradores e boêmios revolucionários parisienses, cuja “vida desregrada” e dependente do “acaso”, os lançam “com toda a sorte de gente equívoca, colocam-nos naquela esfera de vida que, em Paris, é chamada a boemia”. Por isso, Benjamin cita esta passagem no começo do texto sobre a *Paris do Segundo Império*, onde o autor propõe um herói moderno que:

“ultrapassando a idéia de conspirador (Blanqui) e a classe revolucionária (Marx), o tipo político moderno se presentifica no conspirador ou no dândi. Este não encarna em uma “metafísica do provocador” nem no “phatos da barricada”. Apenas a criatividade social não se investe corporativistamente em uma classe determinada” (Matos, 1995: 65).

O tipo político moderno, inspirado no barroco, não luta, mas “previne a ação”, na medida de sua inquietação. Esta mesma inquietação que, em Marx, alimenta a interpretação dialética da história.

“A luta de classes, mais do que “teoria da inquietação”, é luta pela vitória, pela qual o vencedor é tão-somente “o vencedor do momento”. (...) Quanto a isso Benjamin escreve que o conceito de luta de classes pode induzir em erro. Esta não é uma prova de força na qual se decide a questão: quem vence ou quem perde; não é uma luta depois da qual tudo irá bem para o vencedor e mal para o vencido. (...) O verdadeiro político raciocina em base de prazos (o da vitória ou derrota da burguesia). Ao raciocínio do prazo, Benjamin substitui a instantaneidade dramática do momento” (Matos, 1995: 66).

Aqui o que ocorre é a substituição do conceito de luta de classes pela junção de um elemento crucial da teoria política marxista, a saber, a concepção de sociedade sem classes, com a original idéia de tempo messiânico para alcançar esta “instantaneidade dramática do momento”. O que Benjamin propõe através do uso alegórico da figura do *flâneur* é barrar o caminho da repetição do mesmo, nascido com a modernidade e que se presentifica na cidade. É esta repetição que Marx ironiza ao comentar certa passagem de Hegel:

“Hegel observa algures que todos os fatos e personagens de grande importância na história universal ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (Marx, 2003: 15).

Isto significa dizer que quando existe repetição dos fatos históricos, ou a sua imputação como tal, como aconteceu, por exemplo, na Revolução Francesa, quando Paris que foi concebida como Roma memorada, o que ocorre é uma passagem quase que automática da tragédia para a farsa, ou para a comédia. Benjamin fala precisamente do tema no texto *Teses da Filosofia da História*, na tese XIV:

“A história é objeto de uma construção que tem lugar não no tempo vazio e homogêneo, mas no repleto pelo tempo-de-agora. Assim, para Robespierre, a Roma Antiga era um passado carregado de atualidade e que ele destacava do contínuo da história. A Revolução Francesa entendia-se como uma Roma retornada. Citava a Roma Antiga assim como a moda cita uma roupa pretérita. A moda tem um faro para o atual, mesmo que este se mova na selva do outrora. Ela é o salto tigrino no passado. Só que ele ocorre numa arena em que a classe dominante impera. O mesmo salto, sob o céu aberto da história, é o salto dialético, segundo o qual Marx entendeu a revolução” (Benjamin, 1991: 161)

A sublevação revolucionária podia usar “um salto dialético sob o lindo céu da história”, citando o passado e fazendo dele inspiração e “uma arma cultural”. Assim, não como previa Marx, inspirando-se num futuro vindouro, mas buscando no passado a “força revolucionária”.

“Mas o autor do Dezoito Brumário foi muito precipitado ao concluir que as revoluções proletárias, ao contrário das burguesas, podiam tirar sua poesia somente do futuro e não do passado. A profunda intuição de Benjamin sobre a presença explosiva de momentos emancipadores do passado na cultura revolucionária do presente era legítima” (Löwy, 2005, 121).

Recurso ao passado para romper a continuidade da história, engendrada pela lógica da produção capitalista e sua conseqüente noção de tempo e espaço. Romper uma história humana que somente pode ser tomada como contínua se for olhada pelo ponto de vista dos opressores, tal qual sempre ocorreu no Ocidente. Pois, a “história dos oprimidos é uma descontinuidade”. É o *flâneur*, o único herói possível da modernidade, pode, ele mesmo produto da cidade, revelar sua verdadeira teatralidade.

## 2.2 – Flanar é lembrar – memória e história cultural

Como vimos, Benjamin, ao utilizar Baudelaire e sua obra para narrar a história da cultura ocidental na modernidade, constrói a imagem do *flâneur* como crítico da modernidade. É ele quem pode lançar um olhar onírico sobre o discurso da racionalidade moderna.

O *flâneur* revela-se em diversas interfaces que passam pela literatura, arquitetura, política, psicologia social, as relações trabalhistas, entre outras tantas possíveis, sem as quais seria impossível tomar este fenômeno em sua totalidade. É por isso que temos um grandioso número de estudos referenciando-se ao *Trabalho das Passagens* nas mais diversas abordagens e diferentes campos do conhecimento.

Interessa-nos por hora também verificar que, enquanto testemunha da modernização, o poeta não deixou de lado sua observação das transformações do espaço urbano e nelas calcou sua lírica. Desta forma, nosso ponto de partida é a compreensão da cidade como sujeito, e mais, sua crucial inter-relação com a *flâneurie*.

Cabe pensarmos que a filosofia benjaminiana seja, em grande medida, uma filosofia do espaço, já que pressupõe o espaço como *locus* da modernidade, mas também um “revelador de sua complexidade e contradições”. A partir da análise do espaço (urbano, cidadão), sua produção por meio do trabalho abstrato encontra uma face, porque sempre sua fisionomia é múltipla, em que possamos enxergar a formação cultural desta sociedade.

Benjamin elege a cidade porque ela é o espaço símbolo maior da modernidade, em especial a cidade grande tal qual Paris. Como vimos, dedicando-se à compreensão das transformações urbanas, ele revoluciona a interpretação do espaço, atendo-se aos pequenos lugares, às estruturas novas e as antigas e revelando como o processo de recriação do espaço, e com este a formação da própria noção de identidade, é marca da modernização cultural ocidental nos séculos XIX e XX.

Esta cidade deve ser compreendida como um espaço que se reproduz em um processo de contradição, em que de um lado figura a “necessidade do processo de valorização do capital – enquanto condição geral da produção, (...) e de outro está a reprodução da vida humana em toda a sua totalidade” (Carlos: 2003, 91). No

primeiro caso, há a ocorrência do estranhamento e desencanto em relação ao mundo, fruto de uma cidade segregadora e fraccionada. No segundo, busca-se uma intensa necessidade de retomada dos lugares públicos, recriação de locais de encontro num processo desesperado de identificação com o outro.

Assim, surge na cidade o que Alessandra Carlos chamou de “contradição entre a eliminação substancial e manutenção persistente dos lugares de encontros e reencontros, de festa, de apropriação do público para a vida”, já que “há resíduos e resistências nos subterrâneos que fogem ao processo homogeneizador e terrificante do capital” (Carlos: 2003: 94).

Esta condição da cidade permite ao *flâneur* ser o detentor das “significações urbanas”, de encontrar a história da cidade, a história de um tempo já não existente”. A *flâneurie* o conduz para um tempo desaparecido. Cada rua para ele é uma ladeira que desce em direção ao passado – o dele e o da cidade” (Rouanet, 1992: 50).

Como vimos então, toda sublevação revolucionária deve se constituir não como continuidade, mas como ruptura, da qual a principal arma e inspiração é a cultura. E é a imagem do progresso como *continuum* desta modernidade que está em cheque, já que Benjamin se coloca contra “tabus progressistas da modernidade industrial”, quais sejam, os “tabus do progresso, da produtividade, da legalidade” (Matos, 1995: 44).

O movimento do progresso é o movimento da repetição que deve ser abertamente combatido pelo materialismo histórico defendido por Benjamin, aquele que rompe a novidade capitalista e, conseqüentemente, seu mito progressista.

“A visão benjaminiana reconhece na modernização das condições de existência, determinada pela evolução das forças produtivas, a compulsão à repetição que caracteriza o mito e que, não obstante, impõe no regime capitalista, oferecendo-se como ciclo perpétuo do idêntico na novidade” (Matos, 1997: 45-46).

Para Benjamin, é preciso recordar, pois a recordação é a única maneira de interromper este caminho sucessivo à repetição do “mesmo”: “para esquecer (redimido) é preciso lembrar” (1997:59).

Derrubar o historicismo dos vencedores é, pois, levantar as forças revolucionárias do passado, fazê-las atuar sobre o presente. É por isso que na tese VII, Benjamin propõe uma “derrubada epistemológica do historicismo dos

vencedores”, pois há que se criar uma outra história cultural, por meio de um reformado materialismo histórico, cuja meta é combater:

“a identificação afetiva com os vencedores” de que fala Benjamin, quebrando de maneira definitiva o ciclo em que está “todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra.” (Benjamin, 1991:156-157).

Afirmando ainda na tese VII que esta “presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais”, Benjamin está preocupado em mostrar a intrínseca relação de uma concepção de história que somente mira as vitórias e seus contemplados, legando ao esquecimento aqueles que também contribuíram efetivamente para a produção cultural desta sociedade, pois “ sua existência [a dos bens culturais] não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corvéia sem nome de seus contemporâneos”. E assim: “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (Benjamin, 1991:156-157).

Seria Benjamin partidário de um “populismo cultural”? Segundo esta questão proposta por Löwy, Benjamin busca verificar o potencial crítico das obras da “alta cultura”, de maneira nenhuma negando o passado cultural burguês, mas tratando de “redescobrir os momentos utópicos e subversivos escondidos na ‘herança cultural’” (Löwy, 2005: 79).

Cabe ao materialista histórico, que “como não está livre da barbárie, também não está o processo de sua transmissão” ter como a “tarefa escovar a história a contrapelo”, afastando-se desta transmissão e quebrando o tempo homogêneo fruto da modernidade capitalista e cujo corolário é a história cultural dos vencedores (1991:156-157).

Desta forma, surge o conceito de herói em Benjamin. E é justamente aquele apto a romper esta homogeneidade temporal, é o herói moderno, personificado na figura do *flâneur*.

Ao contrário de Hegel e Marx, cuja noção de herói trágico influenciará o conceito de sujeito revolucionário, Benjamin propõe um herói marginal, que “é aquele que está à margem e por isso tem a experiência de um tempo que não é homogêneo e vazio” (Matos, 1995: 69).

Ao mesmo tempo que reconhece que o rompimento com a linearidade do progresso moderno requer uma “agoridade anônima” que “não pode ser identificada com uma vanguarda, um líder, um partido: é sujeito em si privado de autor” (1997: 68). É através dos inadaptados sociais que Benjamin quer enxergar uma verdadeira cidade e denunciar a noção de tempo e espaço de uma modernidade orquestrada pela razão instrumental que moldou a produção capitalista, num processo cíclico de reificação humana.

Tudo neste *flâneur*, boêmio, conspirador é oposição àquela cidade racionalista burguesa. Por isso, Benjamin vê a ociosidade do *flâneur* como algo que serve de protesto contra a divisão social do trabalho e contra o sistema produtivo do capital. Apesar disso, o *flâneur* não irá se aproximar da classe operária enquanto instituição, e daqui decorre a crítica de Benjamin, em certo sentido, à teoria marxiana de revolução. Pois, para Benjamin: “Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história. Talvez seja o contrário. Talvez sejam as revoluções o ato com o qual o gênero humano que viaja neste trem puxa o freio de emergência” (Benjamin APUD Matos, 1995: 67).

Em *O Marxismo da Melancolia*, Leandro Konder irá enfatizar a negação benjaminiana do *flâneur* como agente revolucionário:

“[a ociosidade] limita as possibilidades de aprofundamento conseqüente da postura rebelde do plano político, separa o *flâneur* da classe operária e constitui um obstáculo poderoso na passagem da “boemia” à revolução” (Konder, 1999: 97).

Aqui é preciso destacar que Benjamin justifica a adequação da imagem do *flâneur* com o herói moderno, de duas formas distintas: a primeira ao representar este uma recuperação do passado; e a segunda por propiciar uma crítica profunda ao trabalho, como valor social.

No primeiro caso, separa-se de Marx aqui, para reencontrá-lo mais adiante, por meio de uma revolução bem mais radical, quando irá afirmar a chamada *iluminação* de uma realidade como um princípio de redenção dos oprimidos, habitantes de um espaço urbano dilacerado. É por meio destes personagens párias, com seu deslocamento das instâncias econômicas e políticas, que se poderá compreender a história e possibilitar ferramentas úteis para a transformação social.

O *flâneur* e a criança, percorrendo recantos não-revelados e investigando a verdadeira urbanidade, têm a tarefa de “escovar a história a contrapelo”, caminhando no sentido contrário da corrente, revelando a aura perdida nesta cidade e na tentativa de se construir uma aura completamente nova.

Benjamin quer recolocar os excluídos de toda ordem, com destaque ao *flâneur*, para contar uma história dos vencidos, que é, segundo ele, na verdade, a única possibilidade de permanência histórica de toda a humanidade, diante da catástrofe da existência na modernidade. Restabelecer uma história a partir da descontinuidade é conferir força revolucionária ao passado dos vencidos, garantindo impulso revolucionário de um resgate social para todos.

No que tange à crítica ao trabalho, parece despontar na filosofia benjaminiana uma noção de trabalho muito particular. Em se tratando do *flâneur* Baudelaire, “o importante, para Benjamin, é que o poeta é alguém que não quer trabalhar”. Por isso, dá grande destaque em sua crítica “ao fato de Baudelaire ter apagado os traços de seu trabalho no poema” (Rouanet, 1992: 105).

Assim, ao insurgir-se em sua obra quanto à categoria ética burguesa do trabalho, Baudelaire se coloca no papel do anti-burguês, já que pretende provar a existência da produção de vida sem trabalho.

É preciso retomar aqui o trabalho no sentido que tão claramente expõe Kurz:

"O trabalho, forma de atividade abstrata e encerrada nesse tempo-espaço específico, teve de ser depurado de todos os elementos disfuncionais da vida, a fim de não perturbar o fluxo temporal linear: trabalho e moradia, trabalho e vida pessoal, trabalho e cultura etc. dissociaram-se sistematicamente. Só assim foi possível nascer a separação moderna entre horário de trabalho e tempo livre" (1999:01)

Como vimos, então, existe uma profunda relação entre a produção capitalista e a própria noção de tempo da modernidade. Produzir é ocupar o tempo e assim, aqueles que estão fora do tempo acelerado da produção capitalista são “os excluídos da aceleração vazia [que] não ganham ócio, antes são definidos como não-humanos em potencial” (Kurz, 1999:01).

Desta forma, podemos concordar com Kurz, para quem: “o caminho para o ócio passa pela libertação da forma temporal capitalista”, propondo ainda pensarmos

como a categoria ontológica do trabalho produziu, na sociedade capitalista, o chamado “trabalho abstrato”:

“O trabalho que se manifesta separado do tempo livre, da política, da arte, da cultura, etc. já é sempre trabalho abstrato. Só a relação capitalista como forma desenvolvida do valor produziu na sua pureza esta separação real entre o trabalho e os outros momentos do processo de reprodução social” (Kurz, 1991:01).

O *flâneur* é, então, “alguém que está à margem da sociedade burguesa”, porque é “alguém que se ocupa com as coisas que estão à margem das concatenações funcionais da sociedade burguesa” (Rouanet,1992:105). Isto porque, em Benjamin, a modernidade capitalista não somente extingue a possibilidade da criação não-mercantil, podemos chamá-la arte e cultura, mas porque também converte tudo em mercadoria.

A cidade converte-se assim no palco das mercadorias e somente o *flâneur* pode apresentar sua face não-produtivista e criativa.

### **2.3 – Malandragem e vadiagem – a *flânerie* no espaço urbano brasileiro**

No capítulo anterior destacamos a noção benjaminiana de modernidade, verificando como o modelo de cidade racionalista, a noção de trabalho abstrato e os processos de subjetivação dela decorrentes, modificaram as relações sociais, produtivas e espaciais nas cidades modernas.

No caso brasileiro, apresentamos o sentido sócio-cultural da relação trabalho-vadiagem, bem como sua (re)produção na urbanidade moderna nacional. A modernidade brasileira se revela “trágica”, porque, em grande medida, as formas de modernização impostas pelo capitalismo no Brasil mantinham características arcaicas. Uma modernidade sem rupturas, que não pode ser igualada à modernidade européia.

“Nossa "modernidade" não pode ser compreendida conforme os padrões clássicos da modernidade européia, que, utilizados para o nosso caso, poderiam nos conduzir à afirmação de que "ainda não somos modernos". Entendemos que o conceito de modernização-conservadora é a grande chave explicativa da nossa sociedade. Porém, é preciso compreendê-lo dentro do nosso processo histórico: falar em modernização-conservadora no Brasil é simultaneamente



falar em um processo de transição sem rupturas fundamentais de uma sociedade agrária, fundada no latifúndio escravista, para uma sociedade industrial-urbana-mercantil, processo este em que o Estado tem um papel condutor decisivo” (Lisboa, 2006:02).

Uma modernidade *sui generis* que acabou por ocasionar a permanência insistente de elementos não-mercantis, tanto no campo quanto na cidade, “de formas de trabalho compulsório e de padrões políticos pré-modernos” (2006:02).

Padrões de divisão do trabalho baseados em modelos ainda não-modernos vão vigorar até a Primeira República, nos quais técnicas oligárquicas e patrimoniais de controle e repressão vão ser colocadas em cheque (Ianni,1996:103). Modernizar será, então, dinamizar as relações trabalhistas e extirpar os resquícios culturais do escravismo brasileiro, ou seja, um Brasil Moderno é o Brasil com uma nova noção de trabalho.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, mostra uma genealogia dos povos hispânicos sobre a moral do trabalho:

“Um fato que não se pode deixar de tomar em consideração no exame da psicologia desses povos é a invencível repulsa que sempre lhes inspirou toda moral fundada no culto ao trabalho. (...) É compreensível, assim, que jamais se tenha naturalizado entre gente hispânica a moderna religião do trabalho e o apreço à atividade utilitária. Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia” (Holanda, 1995: 38).

É por isso que a tarefa de modernizar o Brasil através da mudança da idéia de trabalho, encampada por parte da intelectualidade brasileira do começo do século XX, será, segundo Holanda, uma tarefa árdua:

“No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns de nossos patriotas, é que ainda nos associa à península ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo o que nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma” (1995:40).

Assim, o produto desta cultura tão estranhamente miscigenada será o brasileiro, um *homem cordial*. Holanda retira esta expressão do escritor Ribeiro Couto para afirmar que “a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade”. Contudo, ele ressalta:

“Seria engano supor que essas virtudes [hospitalidade e generosidade] possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças” (Holanda, 1995:147).

Este homem cordial, segundo Leandro Konder, é aquele cuja vida em sociedade é prova apenas do pavor de si mesmo, é o homem burguês, este pertencente a uma classe dominante, culturalmente única, já que lidava com as diferenças sociais de maneira a disfarçá-las. Prevalencia aqui uma “maneira de lidar com as contradições – sempre tratando de ‘flexibilizá-las’, ‘suavizá-las’ ou ‘atenuá-las’, para evitar que elas ‘explodissem’” (Konder, 2000:81).

Para este autor, o homem burguês brasileiro se insere numa perspectiva dualista de trabalho: ora com a desvalorização do trabalho “porque se trata de uma atividade desprezível típica de escravo” ou “porque se trata de uma ocupação de ‘otários’, vítimas naturais do talento e da esperteza dos malandros urbanos” (2000:84). Konder atribui, assim, a “desqualificação secular” em relação ao trabalho, persistente nesta sociedade, ao fato do trabalho não ser apreciado pelo homem burguês no Brasil.

Já Roberto Da Matta propõe uma antropologia da sociedade brasileira através da análise de dois tipos populares: o caxias e o malandro. Enquanto o primeiro, “ator das paradas militares e rituais de ordem”, ganha visualidade, segundo o autor, por ser a sociedade brasileira “fascinada pela ordem e pela hierarquia”; o segundo, é:

“um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se.” (Da Matta, 1983: 204)

O universo do malandro é marcado pelo que Da Matta chamou de “criatividade musical e gestual” onde o predomínio da emoção se exerce mesmo na produção de regras. Dois tipos básicos surgem então: o malandro, e sua tentativa de ganhar o máximo com a quantidade mínima de trabalho, e o caxias, que mesmo cumprindo as leis, prefere *mandar* os outros trabalharem.

Em resposta a isso, Konder afirma que:

“Por mais simpática que possa parecer, num primeiro momento, a vocação para a vagabundagem (magistralmente caracterizada por Mário de Andrade, no *Macunaíma*), não podemos deixar de perceber que a desmoralização do trabalho, acompanhada pelo desprezo por aqueles que trabalham, agrava e legitima as gritantes desigualdades sociais” (Konder, 2000:85).

A esperteza, bem como a vagabundagem generalizada, ainda segundo o autor, aponta para a constituição e manutenção de privilégios sociais, que se materializam na corrupção e as diversas formas de “ladinagens” públicas, tanto sociais como políticas.

Para nós, a questão da vadiagem, como conceito sociológico, diz mais respeito aos excluídos dos processos econômicos sociais do que à definição cunhada para manutenção de garantias classistas. Nossa escolha por tipos populares comuns aos espaços urbanos, ou os “tipos de rua”, se aproxima mais da formulação proposta por Da Matta que relaciona estes personagens da cidade com a figura dos *renunciadores*.

Assim Da Matta conceituou: “é o renunciador aquele que, por meio de instrumentos, modos diversos e em níveis diferentes, rejeita o mundo social tal como ele é e se apresenta”. Mais do que o malandro da sociologia urbana brasileira, o tipo popular é agente social que recusa a inserção na ordem social como esta se revela. Como vimos, a própria fisionomia do *flâneur* benjaminiano.

Lembremos ainda que Robert Pechman, em *Cidades estreitamente vigiadas*, num estudo sobre a boemia e vadiagem na cidade do Rio de Janeiro colonial, aponta para o fato de que, no início da formação urbana brasileira, é o desemprego que lança uma massa trabalhadora urbana no vaguear em busca de oportunidade, “batendo de porta em porta”.

“Pertencendo à classe dos homens livres e pobres da cidade, os vadios a vêem como cenário de suas perambulações e como condição fundamental para sua reprodução. Por tudo isso, os vadios são considerados desclassificados sociais, o que remete, evidentemente, à idéia de um sistema de classificação social” (Pechman, 2002: 97).

Assim, se numa ponta está o vadio, identificado com o espaço da cidade e com a desordem, do outro encontra-se o “*homem cortês, associado a um espaço social, à boa sociedade que paira sobre a cidade*” (2002: 97). Mesmo a sociedade

escravagista colonial já se organizava para desencadear os processos punitivos aos vadios, “maus exemplos” de toda sociedade.

Havia ainda outro fator considerável, em que pese a “má fama” do trabalhador urbano: a natureza do trabalho urbano, desmerecida em sua comparação com o trabalho do campo, principal fonte de riqueza da nação até boa parte do século XX.

Apontando as causas econômicas e geográficas para o fenômeno da vadiagem, Pechman afirma que o desemprego urbano é a principal causa deste “vagar” do vagabundo:

“O trabalhador urbano, aquele que precisa circular o tempo todo na cidade em busca de oportunidades de ganho, é visto como vagando e, dessa forma, identificado com o vagabundo (existe de fato?). Imaginariamente, o vagabundo seria, então, aquele indivíduo que procura obter, na cidade, “oportunidades” para o seu sustento, sendo desta forma levado a viver à custa dos outros” (Pechman, 2002: 104).

Este caráter é evidente no comentário do cronista carioca Lopes da Gama, publicado em 1837 no artigo *O Vadiismo*. Segundo Pechman, o comentário de Gama é revelador do que, inconscientemente, era constatado na sociedade carioca do século XIX, pois o “vício de ser vadio”, é, na verdade, parte do processo de formação citadina de um estado social ainda desconhecido no Brasil do século XVIII e XIX: a pequena burguesia.

“Para Lopes, vadio não era só o pobre, mas também aquele que ostentava sem ter ‘origem’, sem ter herdado qualquer herança. (...) Para o padre, vadio são todos aqueles que vivem do ‘nada’; nem bem são escravos, nem tampouco têm capacidade de gozar o ócio das camadas dominantes, cujo nada fazer nunca é visto como vadiagem. (...) Gama está vendo se formar na cidade um grupo social novo, de origem desconhecida, não identificável a nenhum dos estratos sociais existentes e que, desde o presente, podemos chamar de pequena burguesia” (Pechman, 2002: 104).

A incapacidade de compreender a nova formação social leva o comentarista a tomá-la com grande preconceito: como podem manter-se ociosos se não têm estes “origem”? Ainda sobre este tema, Pechman avalia que a imensa recusa em relação ao vadio e a sua inserção social se deve a dois fatores: o primeiro deles, como vimos, o desamor ao trabalho e o segundo, “o pensamento livre para as paixões”, já

que, pergunta, “o que não era aquela sociedade senão a compulsão ao trabalho e a contenção das paixões?” (2002: 102).

Desta forma, conter a vadiagem torna-se condição de modernidade, um esforço das elites e de suas instituições públicas, em especial a polícia, para barrar qualquer entrave à disciplinização da força de trabalho. Por outro lado, também se desenvolve uma louvação do trabalho, como elemento indispensável ao indivíduo saudável e ativo e para a garantia da ordem e da paz social.

“Além dos governantes e dos porta-vozes dos setores dominantes, nesta ou naquela conjuntura, vários intelectuais dedicam-se a fazer a apologia do trabalho. Os novos tempos exigem a pregação sobre o trabalho como atividade dignificante. Trata-se de combates à preguiça, leseira, tristeza, luxúria” (Ianni, 1996: 105).

O que se pretende é exorcizar os padrões e valores de um Brasil arcaico (representado na figura do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, sobre o modo de vida caipira no Vale do Paraíba), eliminando tanto os elementos culturais ainda presentes do escravagismo, como os modelos da economia agrária de subsistência. Pois, o que “está em curso um processo de beatificação do trabalho, para que ele ganhe dignidade, a sociedade progrida e o capital se multiplique. Daí o combate sem trégua à preguiça” (1996: 107).

Willi Bolle, na obra *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, apresenta um estudo bastante original da modernidade brasileira à luz da teoria literária benjaminiana, chegando a uma triste conclusão:

“A visão conciliadora do *intérieur* burguês e da rua, própria do *flâneur*, não está de acordo com o que se observa cotidianamente nas metrópoles da América Latina (e do Terceiro Mundo em geral). Aqui, o sonho do *flâneur* acabou, há muito tempo. Ler a rua significa para o autor de *Contramão* – e das *Passagens parisienses* (a metáfora da rua é recorrente em Benjamin): ler a esfera pública. A rua se tornou, para o cidadão de hoje, um texto de decifração tão “difícil” como sempre foi para os analfabetos da cultura letrada” (Bolle, 2000:288).

O pessimismo desta afirmativa é fundamentado no paralelo traçado por Bolle entre os projetos literários de Walter Benjamin e de Mário de Andrade. *Macunaíma*:

o *Herói sem nenhum caráter*, de Andrade e *Contramão*, de Benjamin, são textos representativos do período, e coincidentemente foram publicados no mesmo ano.

Para Bolle, a partir da perspectiva alegórica conferida pelo texto de ensaios *Contramão*, é possível fazer uma outra leitura da obra modernista brasileira, pois “parece que a utopia européia de construir um “paraíso” nos trópicos fracassou – e de modo definitivo nos tempos modernos.” Macunaíma é alegoria do brasileiro em seu desejo de retorno à Europa e “sonha o sonho moderno (ou pós-moderno) de uma volta a Europa, onde se vive melhor que no Brasil” (2000:36-37).

As desventuras de Macunaíma e sua sucessão de despojamentos e privações, bem como a condição de malandro brasileiro, representam as manifestações do modernismo cultural brasileiro, que reescrevem, a contrapelo, a cultura brasileira. Como não poderia deixar de ser, o *flâneur* brasileiro, nosso herói sem caráter aparece como o personagem analfabeto, desdentado e faminto a vagar pelas grandes metrópoles.

## CAPÍTULO 3 – CUIABÁ – BOEMIA, VADIAGEM E MODERNIDADE

“Todas as cores escondidas nas nuvens da rotina  
Pra gente ver... por entre prédios e nós  
Pra gente ver... o que sobrou do céu”<sup>21</sup>

### 3.1 – Cuiabá Colônia e República – urbanização, vadiagem e o trabalho livre

Para tratarmos da relação entre boemia e modernidade no espaço urbano da cidade de Cuiabá, faz-se necessária uma identificação dos processos sócio-urbanos que foram responsáveis pela formação da cidade de Cuiabá em seu quase tricentenário que irá revelar-nos o que é esta cidade, onde encontram-se seus lugares recônditos e, principalmente, como a modernização e a urbanização moldaram as relações sociais dos anos sessenta e setenta do século XX.

Este mapeamento permitiu que pudéssemos ver despontar nos personagens alheios ao círculo social oficial, separados da comunhão nos valores do trabalho abstrato, bem como à produção capitalista, uma atitude rebelde diante da intensa racionalização e atomização da experiência humana nesta cidade numa fase modernizadora mais tardia.

Esta especificidade historiográfica acaba por confirmar o fato de que, segundo Marx, a colonização do Novo Mundo atuou como um forte agente modernizador da Europa nos séculos XVI, XVII e XVIII e fazem parte do que ele chama de “movimento de acumulação originária”. Assim, este processo civilizador não se esgota apenas na propulsão econômica do capitalismo, mas “quando estimulado, aciona ou reinventa regimes arcaicos de trabalho, começando pelo extermínio ou a escravidão dos nativos nas áreas de maior interesse econômico” (Bosi, 1992: 20).

Assim, temos que a cidade de Cuiabá, como outras tantas no sertão brasileiro, em seu nascedouro, traz a marca da extração aurífera paulista. É notória a formação geopolítica da cidade a partir das empreitadas garimpeiras, sob o olhar da Metrópole, ao longo do rio Coxipó, apesar de alguns registros apontarem a preação indígena como objetivo primeiro da bandeira pioneira de Pascoal Moreira Cabral.

---

<sup>21</sup> Estrofe da canção “O que sobrou do céu”, de Marcelo Yuka, gravada pela banda O Rappa, disco Lado B, Lado A, lançado em 2000, gravadora Warner.

É lendária a questão do nome de Cuiabá. As controvérsias sobre a origem do termo *cuiabá* vêm fazendo importante disputa histórica. Para Edvaldo Assis, o nome tem origem bororo, pois a região localizada na confluência do rio Cuiabá com o rio Coxipó, parada da primeira bandeira de Antonio Pires de Campos, era chamada pelos bororo de *Ikúia-Apá* ou lugar de pesca de arpão. Assim, “posteriormente o homem branco passou a denominar Cuiabá toda a extensão do rio, as minas descobertas e a vila que veio a ser fundada” (Assis, 1998: 04).

Para João Moreira de Barros, contudo:

“E o nome Cuiabá, de onde veio? Há dúvida a respeito. Um dos homens mais cultos de Cuiabá, o Padre José Manuel de Siqueira, tem uma opinião respeitável. Vem de Cuyabá, que significa “gente caída”. Mas por que “gente caída”? Que relação tem com um arraial que jorrava ouro por todos os lados? Gervásio Leite e Rubens de Mendonça não concordam. Aquela versão do português que deixou cair uma cuia que rodou no rio Cuiabá dizendo ele: “cuiá bá” ao invés de “cuiá vai” não nos parece digna de crédito. É muito ingênua. Diz-se também que Cuia-abá seria uma tribo indígena e significaria – o homem da farinha ou farinheiro, menção feita por Rubens de Mendonça” (Barros, 1982: 21)

Qualquer que tenha sido a origem sabe-se que, o que é unívoco em todas as versões, é a raiz indígena do nome. Assim, após nomeada, Cuiabá tornou-se um arraial que atraía a cada dia mais garimpeiros. Seu primeiro núcleo de povoamento foi adstrito à atual Praça da Mandioca, ou Praça Conde de Azambuja, no bairro do Centro. Ali encontram-se os marcos da formação urbana da cidade, com a sua população sendo inicialmente composta por “mineiros, comerciantes, funcionários régios, militares, escravos, aventureiros, pessoas de ofícios mecânicos e outros”. Esta classe organizou os espaços urbano e periférico e marcou “presença no povoamento da vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuiabá” (Assis, 1998: 27).

O pequeno núcleo de povoamento, nestes idos, foi formado ainda pelas ruas de Baixo, Rua do Meio, Rua de Cima e Rua do Oratório, que davam acesso ao largo da Matriz. Numa região que compreendia o Morro do Rosário e o córrego da Prainha, concentrava-se a maior parte da população urbana, as instituições públicas ainda que escassamente presentes.

Estas poucas ruas tinham como características a irregularidade do traçado e a falta de calçamento e iluminação e a composição dos poucos edifícios que existiam era marcada pelo modelo arquitetônico bandeirista. Enquanto as casas



oficiais eram erguidas com taipa e telhas, as demais residências eram de pau-a-pique e cobertura de capim.

A cidade desenvolveu-se no século XVIII ao longo do largo da Matriz e da Mandioca, onde se acomodavam tanto os edifícios da administração, como também pontos de práticas de lazer, pois era ali que “além de concentração de poderes decisórios da administração local, era o centro de lazer, onde se reuniam as pessoas para assistir as cavalhadas, touradas, comédias, óperas e apresentações musicais” (1998: 29).

A Cuiabá colonial acaba o século XVIII com considerável expansão de seus limites territoriais urbanos, principalmente impulsionada pelas construções distanciadas, principalmente no entorno das igrejas católicas já erguidas<sup>22</sup>.

Assim, o núcleo urbano foi se estendendo em duas direções: ao sul, com o desenvolvimento do chamado bairro do Porto Geral, a reboque dos primeiros sobrados e residências; ao norte, com o Largo do Ourique, que fará parte da cidade a partir de 1800, auxiliando na formação de bairros povoados por pobres e negros alforriados. “No final do século XVIII, moravam nos três arrebaldes da vila do Senhor Bom Jesus de Cuiabá (Baú, Canjica e São Gonçalo, no Porto) aproximadamente 2741 pessoas entre livres e escravos” (1998: 31).

Já no início da povoação, até o final do século XVIII, a população de 12.300 habitantes era composta pelo segmento negro ou mulato, sendo ainda que mais da metade da população escrava se dedicava aos serviços dentro do espaço urbano (1998: 31). A população urbana pobre exercia serviços mais mecânicos ou mesmo o artesanato, seja como “sapateiros, alfaiates, pedreiros, seleiros, carpinteiros, barbeiros, oleiros, pintores, caldeeiros, músicos e outros prestadores de serviços à comunidade” (1998: 58).

Soma-se a estas profissões, a atividade pesqueira no rio Cuiabá que conferia tanto o trabalho àqueles inaptos aos serviços mecânicos, como aproveitava as técnicas e práticas indígenas locais. Esta atividade vai, mais tarde, caracterizar culturalmente a cidade e sua população.

Para Neuza Kerche, em *Vadiagem ou trabalho ordeiro*, o trabalho livre em Mato Grosso no período colonial se dividia em dois grupos: o primeiro era composto

---

<sup>22</sup> As principais edificações da arquitetura sacra eram: Igreja Nossa Senhora do Rosário (na parte mais central, localizada nas proximidades do primeiro logradouro), Nossa Senhora do Bom Despacho (próxima ao Largo da Força, local das execuções públicas) Senhor Bom Jesus (no largo da Matriz), Igreja de São Gonçalo (mais próxima da região do Porto Geral).

por agregados, escravos e índios que representam “o estoque de mão de obra dos senhores”; e o segundo, era composto por indivíduos que tinham atividades por conta própria para sustentar a família (Kerche, 1999:27).

Já no período colonial é instituída a prática de utilizar o trabalho como espécie de cura para as vadiagens urbanas, sendo a mão-de-obra ociosa empregada nas atividades em que o Estado teria interesse econômico. Esta modalidade irá perdurar até as primeiras décadas do século XX.

“Nem todos os homens pobres tinham atividade ou profissão. A sociedade local propicia o surgimento de alguns vadios e desocupados, o que era preocupação para as autoridades. (...) Era comum, o aproveitamento destes vadios e desocupados para o serviço militar, ou como componentes das bandeiras que saíam à caça de índios e de aquilombolas ou escravos fugitivos” (1998: 59).

Os vadios locais participavam sem restrição dos eventos religiosos, uma vez que a intensificação da perseguição à vadiagem somente se intensificará, de forma decisiva, nos séculos seguintes com o avanço da modernização urbana.

Importantes transformações urbanísticas ocorrem em Cuiabá no século XIX. Segundo a classificação de Julio Delamônica, o período que se segue na história da formação espacial da cidade de Cuiabá trata-se do “ciclo da sedimentação administrativa”, que compreende os anos de 1820 a 1868. Nota-se que, neste momento, o que vai ocorrer é um adensamento da estrutura urbana e uma consolidação política da cidade como capital e centro urbano:

“Sob a ótica do crescimento urbano e da arquitetura, este ciclo se define pela ação do poder público, em termos de iniciativa, de edificações de grande porte e incorporação de elementos que imprimem maior requinte às fachadas e aos espaços construídos” (Delamônica, 1997: 49).

Aqui coincide a expansão e a constituição urbana com o auge da produção açucareira e da borracha, que irá perdurar até meados do século XX, quando novos rumos econômicos vão reorganizar as relações geográficas, culturais e políticas da cidade. É nesta fase imperial que ocorre a transição do trabalho escravo para o trabalho assalariado e começam a despontar os primeiros discursos de valorização do trabalhador.

Deve-se notar o fato de que, contrariamente à economia cafeeira de então, Mato Grosso e, especificamente Cuiabá, demonstram uma utilização de mão-de-

obra livre em vários de tipos de atividades: nos ofícios e atividades urbanas e nas funções ligadas à zona rural como capatazes, vaqueiros, tropeiros, empregados de empresas de extração vegetal. Enfim, a economia mato-grossense era diferente da economia cafeeira, notadamente, quanto ao aproveitamento da mão-de-obra. Apesar de ambas estarem voltadas para o setor exportador, “a empresa cafeeira surge como um latifúndio escravista (...) baseado na produção agrícola. Já a economia mercantil mato-grossense esteve voltada basicamente para a exportação” (Kerche, 1999:40).

Com o fim da escravidão, o braço escravo precisava ganhar um substituto à altura. E é no processo de formação de mão-de-obra que novos discursos sobre a indolência, a preguiça e a vadiagem vão se consolidar. Sabe-se que a população da cidade, no início do século XIX, estima-se, era de 13.490 habitantes, com pouco mais de 1.600 casas. Destes, 8.412 eram homens e mulheres livres contra 5.078 escravos (Assis, 1998: 31), trabalhando em sua maioria em diversos ofícios urbanos especializados como oleiros, ferreiros, carpinteiros, caixeiros, pedreiros e tropeiros. O desemprego estava constantemente a ameaçar a população pobre, principalmente, com o advento do fim da mineração.

Em grande parte, é o olhar estrangeiro que auxilia a encampar o projeto de modernização, bem como uma nova forma de organização social do trabalho, dadas as eminentes necessidades criadas com a abolição. A partir do século XIX, veremos então que as narrativas sobre a cidade serão recontadas, não apenas pelos que aqui estavam, mas principalmente pelo olhar estrangeiro, pois se iniciava o período das viagens científicas a Mato Grosso<sup>23</sup>, promovida por diversos países e com comitivas que incluíam médicos, botânicos, pensadores e artistas, que

---

<sup>23</sup> As primeiras expedições de reconhecimento em Mato Grosso datam do século XVIII, cujo objetivo era demarcar a fronteira entre Mato Grosso e a Bolívia. A essas primeiras viagens seguiram-se outras ainda de cunho político. Contudo, no século XIX, além das iniciativas governamentais de investigação na região amazônica, outras importantes expedições internacionais em Mato Grosso são registradas: em 1825, sob financiamento do Czar Alexandre I da Rússia, a expedição do Barão Jorge Henrique de Langsdorff; em 1843, a expedição francesa de Francis Castelnau; em 1850, a equipe do português Joaquim Ferreira Moutinho; em 1862, os exploradores ligados ao viajante italiano Bartolomé Bossi; em 1875, a equipe do Dr. João Severiano da Fonseca; na década de 1870 ainda Augusto João Manoel Leverger; em 1870 também, a Missão Morgan chefiada por Carlos Frederico Hartt e organizada etnólogo norte-americano Herbert Smith; em 1884, a expedição alemã a cargo dos irmãos Carlos Von Den Stein, composta por um geógrafo, etnólogo e astrônomo; em 1887, retorna a Mato Grosso a equipe de Carlos Von Den Stein, agora com a presença dos antropólogos Paulo Ehrenreich e Pedro Vogel; 1897, a visita do diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, João Barbosa Rodrigues, entre outras. No século XX, seguem-se as expedições alemãs, francesas e inglesas, mas destacam-se as viagens dos brasileiros: Candido Mariano da Silva Rondon, o Marechal Rondon, Roquete Pinto e Silvio Froés de Abreu (Povoas, 1994: 27-28).

“preocuparam-se com o registro de aspectos da organização social e dos costumes das populações indígenas e urbanas nas regiões que palmilhavam” (Maciel, 1992:18).

“Isolamento e atraso” são termos que resumem as narrativas oficiais e o discurso jornalístico sobre a Cuiabá do século XIX, apontando como justificativa a imutabilidade das feições urbanas e culturais que permaneciam a despeito das décadas e das mudanças políticas ainda marcadamente coloniais. Os parâmetros europeus são determinantes no processo de análise destes viajantes que iam, em suas observações, compondo a imagem de um Mato Grosso distante e longínquo. “Todos os viajantes não deixaram de referir-se a esta imensidão geográfica que, relacionado ao número e à distribuição dos habitantes que nela viviam, resultava nas imagens de Mato Grosso como um grande vazio” (Kerche, 1999:97).

É nesse momento que se busca o rompimento com os símbolos do passado colonial que alimentavam o imaginário nacional de Mato Grosso como “um gigante adormecido”. Assim, as transformações urbanísticas da Cuiabá passam a ser exigidas como mecanismo de subverter tais concepções sobre o Estado. O poder público neste período se revela como o principal agente na ação sobre o espaço urbano, incorporando a riqueza do ouro se ao corpo da cidade através do requinte dado às fachadas dos prédios públicos. As residências da classe dominante também acompanham este movimento, construindo “sobrados e as grandes casas térreas que modificaram a fisionomia da cidade”.

Já a população pobre, “com suas choupanas, casas de palha e casebres de taipa, vai construindo novos espaços para a vila, ampliando-lhe o sítio, refazendo-lhe o desenho a cada progressão urbana conquistada” (Delamônica, 1997: 52).

A marca política deste século será a mudança da Capital da Província novamente para Cuiabá e, na seqüência disto, a estagnação econômica decorrente do fim da mineração. Estes elementos revelam-se poderosos para influenciar decisivamente o processo descontínuo de modernização da cidade.

Vemos que estas impressões sobre a cidade, presentes nos discursos científicos dos viajantes, revelam duas interpretações diametralmente opostas: a cidade distante, do sossego e da paz; e de outro lado, o paraíso do vício, da devassidão e da violência impune. No primeiro caso, a monotonia aparece como fruto do atraso e do isolamento, marca que distingue Cuiabá tanto das demais cidades brasileiras, como principalmente, dos centros europeus.

Assim, em *Tristes Trópicos*, Claude Lévi-Strauss<sup>24</sup> descreveu Cuiabá:

“Apesar de possuir número razoável de habitantes e de concentrar as atividades administrativas, enquanto capital do Estado, Cuiabá emerge destas falas como uma cidade entediada, calada, parada, que observava o tempo passar sem alterar-se, imobilizada por uma “morte cotidiana” (Lévi-Strauss, 1957: 214).

Esta leitura etnocêntrica sobre a cidade se alia ainda a outras narrativas jornalísticas locais que evocam a falta de divertimentos públicos como testemunha do atraso, o que teria obrigado a população local, mesmo abastada, a promover seus festejos próprios. “Assim, na falta de locais públicos para diversão, a população improvisava, em casas de família, bailes, saraus e apresentações de peças teatrais” (Maciel, 1992:21). Numa comparação impossível com a efervescência das metrópoles em desenvolvimento frenético no litoral do Brasil e nas capitais européias, sempre se resvalava na idéia de que havia um alijamento de Cuiabá de uma modernidade cultural e de seus prazeres.

Um espaço urbano marcado por aquilo que achava-se tratar de uma “desorganização” das ruas, bem como a aleatoriedade das edificações, eram apresentados, nos discursos que enchiam os artigos de jornais e as conversas públicas, como argumentos que evidenciavam a imensa distância, não somente física, mas cultural, que separava Cuiabá da “civilização ocidental”.

Segundo Maciel, estas feições urbanas “desordenadas” vão permanecer quase intactas até o começo do século XX, apesar do século XIX ter assistido às duas tentativas inócuas de esquadrihar e tornar regular a aparência da cidade: a primeira, em 1850, com um projeto de lei regulamentando a distribuição e extensão das ruas; e a segunda, em 1880, com a promulgação do Código de Posturas Municipais.

As prescrições do Código de Posturas versavam sobre a organização do espaço social e da moral pública, especificamente, regulamentando as construções que:

“deveriam ter um alinhamento respeitando o traçado das ruas, praças e travessias; deveriam ser edificadas durante o dia e as

---

<sup>24</sup> Entre os anos 1935 a 1939, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss organizou e dirigiu várias missões etnográficas em Mato Grosso e no Amazonas, patrocinado pelo governo francês pelo Departamento de Cultura de São Paulo. Lévi-Strauss promoveu registros da cultura indígena mato-grossense, tendo estudado a cultura bororo, nambiquara, cadíueu e tupi-cavaíba. Publicou sobre estes estudos de campo nas obras *Tristes Trópicos* e *Saudades do Brasil*.

portas e janelas tinham que ter como medida dois metros e oitenta centímetros de altura. A pintura e a decoração deveriam ser cor de cana e azulejos; seus proprietários estavam proibidos de pintá-las com cores escuras e/ou consideradas indecentes” (Cavalcante, 2002: 92).

O Código de Postura nasceu também sobre forte influência de duas grandes epidemias que assolaram Cuiabá na segunda metade do século XIX: cólera e varíola. As medidas profiláticas e de saneamento foram implementadas seguindo padrões europeus e tendo como metas não somente erradicar as moléstias, mas também modernizar os costumes. Neste processo higienizador, as epidemias que assolaram a cidade eram atribuídas às práticas arraigadas da população: seus modos com os corpos, o asseio, a alimentação, a limpeza e mesmo a arquitetura das casas. Assim, a regulamentação sobre o espaço urbano evidenciava preocupação com limpeza de ruas, praças e travessias. Nem mesmo a vacinação escapou do Código, pois:

“A vacinação, do mesmo modo que a maioria das outras posturas, fazia parte das estratégias do governo para conter as doenças epidêmicas, em especial a varíola. Todos os habitantes da cidade deveriam se submeter à vacinação, sem discriminação de cor, credo ou posição social e política. (...) As medidas previstas eram muito severas, a tal ponto que o governo, ao pressionar a população para que tomasse a vacina, prometia aos transgressores da lei a punição (...) de uma multa de vinte mil réis ou oito dias de prisão. A esse respeito, a arbitrariedade do governo pode ser justificada no discurso do Presidente da Província em 1875, Cerqueira Caldas, ao alegar que o povo mato-grossense é ignorante e supersticioso” (Cavalcanti, 2002: 95-96).

A mais marcante mudança do Código de Posturas diria respeito à moralidade, já que “a diversão, o prazer não ficou em branco”. Ao “zelar pela moralidade pública”, o Código proibia aglomerações de escravos, jogos de baralho e roletas, mas principalmente, o barulho ou mesmo gritos noturnos sem motivos plausíveis.

“A população pobre passava a sofrer a intervenção em seu lazer, uma vez que as manifestações como o samba, o cururu, o batuque, passaram a ser reprimidas pelas autoridades, que alegavam serem tais “ruídos” verdadeiros incômodos aos habitantes da cidade” (2002: 99).

O Código de Posturas era uma tentativa de implementar práticas ascéticas que poderiam, finalmente, promover a educação deste povo “ignorante e supersticioso” e o desenvolvimento urbano da cidade<sup>25</sup>.

Novamente nos relatos de viagem estão presentes uma segunda visão sobre a cidade de Cuiabá: uma Sodoma de vícios, jogo, prostituição e violência. De 1845, Maciel nos apresenta o seguinte relato:

“Há jogo e vício generalizado em Cuiabá, o que dá lugar freqüente a desavenças, não raro resolvidas a faca. Outros desregramentos graves pesam sobre esta população, a defesa policial sendo insuficiente para impedir que ela se entregue freneticamente ao batuque e às mais vergonhosas orgias” (Castelnau APUD Maciel, 1992: 27).

A vadiagem ressurgiu aqui, no contexto dos relatos de viagem, não como prática dispersa e descontínua na sociologia da cidade, mas como fruto da composição étnica da população local.

Nestes relatos e nos comentários dos cronistas locais, a cidade é descrita como “perniciosa”: com mulheres facilmente levadas à “vida licenciosa”, à traição e à prostituição, independentemente da classe social; com jogatinas resolvidas à faca e vadios baderneiros promovendo vandalismos e arruaças. Assim, “ainda que nem sempre isso tenha sido assumido claramente, todos os males da sociedade cuiabana eram imputados à mistura de raças formadoras dos habitantes de Cuiabá” (1992:28). Para estes cronistas, uma sociedade formada por pardos, degenerada em sua pureza étnica, só poderia desembocar num paraíso para a vadiagem, tal qual àquela atribuída ao índio em face do contato com o bandeirante. Além disso, a recusa ao trabalho assalariado é imputada como causa da má vida da população<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> A inalterabilidade da paisagem urbana, contudo, depunha contra a modernização da cidade. Prova disso é a observação de José de Mesquita: “A Cuiabá de cem anos atrás – relevem-se tão dura verdade – quase a Cuiabá de hoje. Não vejo uma rua que não figure no atual cadastro municipal que, bem ou mal, com este ou aquele nome, não existisse naquela época. Um bairro sequer apareceu de novo – a disposição urbana se conservou invariavelmente a mesma.” (Mesquita, 1978:107)

<sup>26</sup> Em *Notícias sobre a Província de Mato Grosso*, está o seguinte questionamento: “(...) os homens robustos que passam a vida em contínua bebedeira, acordando somente para comerem um pouco de mandioca, por que recusam 30\$000 por mês para servirem de criados ou camaradas? (...) Não será tudo isso negação completa ao trabalho, amor excessivo à preguiça?” (Moutinho APUD Maciel: 1992, 29)

O potencial natural do Estado, com fins marcadamente mercantis, apontado também nas narrativas dos viajantes, soma-se a uma condenação expressa da suposta indolência da população local. Tais características, em conjunto, são evocadas como elementos decisivos no processo de construção de um imaginário que desconsidera o cuiabano como trabalhador livre em potencial.

Os artigos e reflexões sobre as origens étnicas e culturais da população cuiabana, que começam a pulular nos jornais e publicações em Mato Grosso e no resto do país, formatam e reforçam a idéia da “preguiça natural” do cuiabano. A questão da vadiagem aparece assim nestes discursos jornalísticos como um grande problema social a ser solucionado pelo poder público. A isso ainda se acrescenta o preconceito racial e a formação do mercado de trabalho internacional como responsáveis pela opção política e econômica do incentivo ao imigrante europeu.

Contudo, em princípio, somente a região sul, que formará mais tarde um novo Estado, consegue atrair esta mão-de-obra estrangeira, já que a precariedade das condições de vida foram bastante impeditivas das comitivas imigrantes chegarem ao restante de Mato Grosso e a Cuiabá. É apenas a classe trabalhadora nacional que vai engrossar as fileiras de trabalhadores locais. A população local, antes veementemente depreciada, converte-se em única alternativa de garantia de força de trabalho.

Para a fomentação do trabalho livre e assalariado e combate à vadiagem, assim, são adotadas algumas medidas: investimentos no desenvolvimento urbano, com a criação de pequenas indústrias e oficinas, bem como serviços públicos e escolas profissionalizantes, que requeriam tanto uma massa trabalhadora para produção e consumo local como visava controlar elementos que ameaçavam a ordem e moral públicas.

Diante desta questão, as usinas começam a ser consideradas armas fundamentais para a ideologia do trabalho e para a organização da mão-de-obra local, já que converte-se em instituição disciplinadora e formadora de trabalhadores, fortificando a concepção de que a modernidade almejada caminha lado a lado com o desenvolvimento tecnológico (simbolizado no maquinário recém-adquirido pelas usinas açucareiras de Mato Grosso) e com a divisão social do trabalho (na “contratação” forçada de ociosos para as atividades nas usinas).



“As usinas surgiram no momento em que a abolição da escravidão rompia os antigos laços de dominação sobre a mão de obra. Elas passam a ser um elemento catalizador da força de trabalho disponível na região, com condições de agregar trabalhadores que se achavam dispersos” (Kerche, 1999:48).

Além desse aspecto, as usinas aparecem como um forte elemento arquitetônico na paisagem urbana que marca a adequação espacial às políticas de organização do trabalho e modernização econômica (Delamônica, 1997: 96) colocar citação. O Estado é agente deste desenvolvimento social, pois deve assegurar condições para o estabelecimento de estabilidade pública tão indispensável à consolidação do sistema produtivo capitalista baseado no trabalho assalariado

Em Cuiabá, o processo de criminalização da vadiagem chegará mais tarde, como mostra a pesquisa de Rachel Tegen Pinho, demonstrando que, em fins do século XIX, Cuiabá passou pelo mesmo processo de contenção para “aqueles indivíduos que não estão sujeitos a nenhum mecanismo disciplinar: os loucos e os vadios” (Pinho, 2006: 57).

Nas instruções policiais de 1892, um pouco mais tarde no que aconteceu na Capital, as autoridades confiarão atenção especial aos vadios em Cuiabá<sup>27</sup>.

“Esse perigo social iminente, o vagabundo que transita pelas ruas, que circula por todos os lugares e que ameaça a ordem pública, tanto pela sua presença, pelos atos que pode vir a cometer, como também pelo risco de contaminar os demais indivíduos, deverá, a partir de então, ser contido pelo polícia” (2006, 57).

No caso cuiabano, a tranqüilidade pública tinha como sinônimo o “amor ao trabalho”, pois além da política repressiva com a criação do cargo de inspetor de quarteirão, as patrulhas sucessivas, as multas e as prisões, foram desenvolvidas medidas educativas (com educação formal e profissionalizante) para a população vadia. Não significava mais conter apenas os vadios, preocupação importante até a República, mas, a partir daí, organizar os meios para a constituição e formalização

---

<sup>27</sup> Quem eram então estes vadios? Aqueles enquadrados nas Instruções Policiais de 1894 como “indivíduos com lícita profissão, que seja reconhecida por qualquer autoridade policial” (Maciel: 1992, 32). Há aqui uma curiosidade. O vadio não era somente aquele que era destituído de residência fixa, aquele que anda sem paradeiro, como os ciganos que historicamente foram assim tomados pelo caráter nômade de sua cultura, mas todo aquele que não exercia profissão, ou seja, o não-trabalhador.

do trabalho urbano e seu mercado, isto significa dizer tanto aparato policial nas cadeias<sup>28</sup>, quanto fomentação do valor ao labor nas escolas e abrigos de menores.

O trabalho torna-se assim a marca distintiva de uma população cuja ociosidade era um atentado a uma etiqueta urbana que passava a ser constituída no Brasil. Associada à imagem da vadiagem está também a idéia da violência urbana. A idéia do isolamento urbano e o atraso cultural que pairava no imaginário das elites locais sobre Cuiabá permitia tomar também a cidade como “Sibéria brasileira”, local de degredo, onde imperava a violência brutal e gratuita e a total barbárie<sup>29</sup>.

Como fracassaram as tentativas da força de trabalho imigrante, restou-se apenas a promoção da ideologia do trabalho na população local, antes considerada incapaz para ajudar no desenvolvimento de Mato Grosso.

### 3.2 – Cuiabá no século XX – o ideal de modernidade

Nossa reflexão terá como objeto alguns elementos culturais que marcam a cidade de Cuiabá já no século XX, principalmente os anos entre o bicentenário e aniversário de 250 anos da cidade: que discursos modernizantes se prestam a contribuir para o imaginário de modernidade que povoava as páginas de jornais e os dizeres públicos das autoridades.

É importante lembrar que, no final do século XIX, as políticas públicas de organização do espaço, evidentes no Código de Posturas, demonstram como as medidas de saneamento público ocultam, na verdade, uma reorganização do espaço como vista a promover a contenção do imenso contingente de vadios.

Tal qual a *era Haussman* em Paris, em que o projeto arquitetônico, como veremos nos capítulos seguintes, impede a formação do protesto e organização

---

<sup>28</sup> Pinho ainda argumenta que a intenção das autoridades policiais não era de, como antes, expulsar das fronteiras da cidade aqueles que não desejam exercer profissão, mas a disciplinarização, pois “todos serão incitados ao mundo do trabalho, posto que o trabalho exige o cumprimento rigoroso do horário, a produtividade, a submissão ao chefe, o respeito à hierarquia, à obediência às ordens” (Pinho, 2006: 63).

<sup>29</sup> A culpa, como sempre, era atribuída a constituição racial da população, que impelia à preguiça e à violência. José de Mesquita, no estudo *Crimes Célebres*, descreveu, em 1920, nos resultados de suas investigações “sociológicas, psicológicas e antropológicas” as possíveis causas da violência urbana, cuja morfologia era espacialmente identificada: no centro da cidade ficavam adstritos os crimes contra a propriedade e na periferia, os crimes contra a pessoa, assassinatos, estupros e lesões corporais. Pois, “segundo ele [José de Mesquita], as razões para a explosão de crimes violentos na capital deveriam ser buscadas na própria origem do povo mato-grossense, formado pelo cruzamento de diversas raças e responsável, portanto, pelo “espírito primitivo” dessa população.” (Maciel, 1992: 34)

popular materializados nas barricadas, em Cuiabá, a adequação ao projeto de modernização tinha a simbiose de promover a mutação do espaço urbano e com ela eliminar os nichos boêmios e o ambiente para a vadiagem, pois as políticas nacionais previam acordar pela força da moral e do trabalho este “gigante adormecido”.

“Contrastando com a multidão parisiense – a partir da qual escreveu Baudelaire, sem esconder sua repulsa -, a multidão cuiabana, ainda que não fosse uma paisagem que a cena urbana apresentasse cotidianamente, em fins do século XIX e início do século XX, potencializava o frenesi das ruas, sobretudo nos dias de festa (...)” (Pinho, 2006: 32).

Apesar da efervescência da massa anônima que começa a compor a paisagem da cidade, a historiografia regional, na descrição do caráter da população local, ainda está fortemente marcada pelos “fantasmas eméritos” de “grandes personalidades” desde a fundação da cidade. Nesta “história oficial”, da qual participam Virgílio Correa Filho e Rubens de Mendonça, nota-se que à sombra, “como pano de fundo, ou como figurantes contratados, estão os homens sem nome que só fazem compor o quadro que glorifica e engrandece os “heróis” mato-grossenses.” Um desmonte dos conteúdos ideologizantes e míticos parece estar em curso, opondo as glórias e a opulência do passado com a miséria, dor e sangue só recentemente revelada na história de Mato Grosso (Brandão, 1997:70).

A busca por inserção da Cuiabá nos moldes das grandes metrópoles brasileiras e européias começa no final do século XIX, mas ganha força nas primeiras décadas do século XX. Neste novo século, a cidade ainda é produto da crise da produção do ouro de fins do século anterior, da Guerra do Paraguai e das pestes e epidemias. Basicamente sobreviverá economicamente dos ciclos do açúcar e da extração de borracha até os anos quarenta.

Para se ter uma idéia de qual leitura era feita sobre o aspecto arquitetônico da cidade neste período, temos:

“No depoimento de dois viajantes, um estrangeiro e outro brasileiro, que visitaram a cidade de Cuiabá neste período, ou seja, na primeira década do século XX, não deixam nenhuma dúvida sobre a decadência da cidade; um deles, Paul Walt, afirma que, apesar de algumas construções modernas, a cidade tinha o aspecto de todas as velhas cidades coloniais do interior, e a maior parte de suas

casas era de um só andar. As ruas eram geralmente estreitas e muito mal pavimentadas com pedras irregulares” (Vilarinho Neto, 2002: 295).

Esta sensação de abandono que parece brotar dos relatos de viajantes aponta para uma das principais causas do descompasso de desenvolvimento da cidade e suas vizinhas, também herdeiras coloniais: a diminuição da população e o isolamento territorial. Em *Cuiabá de Outrora*, Lenine Póvoas revela como os meios de transporte dificultados com a redução da navegação no rio Cuiabá causaram em grande parte o mito do isolamento geográfico da região:

“Até o ano de 1915, quem de Cuiabá demandava São Paulo ou Rio de Janeiro, tinha, como única alternativa, a viagem fluvial, descendo os rios Cuiabá e Paraguai até Corumbá e daí, ainda por água, a Assunção, Buenos Aires e Montevideu, de onde prosseguia, em navios maiores, para Santos ou Rio de Janeiro, num quase circuito que consumia nada menos que trinta dias, entre a viagem propriamente dita e a espera de vapores.” (Póvoas, 1983:17)

Para Volpato (1993), em seu estudo sobre a vida cotidiana e a escravidão na cidade de Cuiabá entre 1850-1888, a elite local esteve envolta num processo de difusão da ideologia da economia de mercado, que começava a prosperar na modernização capitalista local.

Fortaleceu-se, assim, a imagem de Mato Grosso como “Sibéria brasileira” e difundiu-se o que se denomina “mito do isolamento”. Segundo a autora, este mito, que tem se imposto nos discursos oficiais e nas descrições acadêmicas do período, surgiu como mecanismo de autodefesa dessa classe, diante do crescente aprofundamento das desigualdades regionais, parte inconteste do processo modernizador brasileiro.

Para Delamônica, estas perdas econômicas e a estagnação do crescimento urbano decorrente das desigualdades regionais revelam-se elementos que contribuem para a revigoração das tradições culturais da cidade experimentadas no período. É neste momento que a cidade se “ensimesma” e constrói seu caráter cultural, a partir de um espaço urbano ainda amplamente deficitário.

“O uso coletivo dos espaços urbanos nas festas dos santos e nas festas populares profanas, a convivência habitual atualizada cotidianamente pelos laços de parentesco e de vizinhança e o cultivo de tantas formas de convívio sedimentaram traços

característicos do modo de vida cuiabano, que se somaram aos traços lingüísticos, às características da paisagem, da estrutura e organização do espaço urbano, constituindo marcas de identidade (...)” (1997: 113)

Por hora, é preciso compreender como o século XIX, em suma, deixou como marcos: o retorno da sede da capital da província para Cuiabá; o primeiro periódico da cidade, o jornal “Themis Matogrossense” de 1839; a consolidação da posição de entreposto comercial; a abertura de canais de navegação; as obras de impacto no cenário urbano como o Palácio do Governo, a Intendência, o Armazém, o Arsenal de Guerra; desenvolvimento urbano vias de tráfego como a Rua Bela do Juiz (Rua 13 de Junho) e Rua Nova (atual Rua Dom Aquino) da Rua Cândido Mariano, na rua do Campo (atual Rua Barão de Melgaço) nas proximidades do córrego da Prainha e nas ruas do bairro do Porto; mudança dos nomes das vias públicas para homenagear os combatentes da Guerra do Paraguai; mudanças estruturais decorrentes de novas frentes agrícolas como a produção da erva-mate; a navegação pelo Rio Paraguai, que teve como conseqüência a viabilização do transporte de cargas e a redução da crise de abastecimento de importados na cidade, bem como entrada de novas tecnologias e investimentos (Romancini, 2005: 38). Outra marca do período é que, em 1891, a linha de bonde de tração animal é inaugurada pela companhia com o sugestivo nome de Companhia Progresso Cuiabano.

Em termos estéticos, o fim do século XIX e começo do XX, teve uma arquitetura com novos ares, graças a adoção de técnicas ornamentais trazidas por construtores europeus, por meio da recém-inaugurada navegação fluvial, compondo as fachadas das residências mais abastadas.

Neste momento também se incrementa os traçados urbanos com a geometrização das vias (calçadas pavimentadas com pedras, cristal ou canga) e a construção dos passeios públicos. A primeira obra de embelezamento é inaugurada em frente ao Palácio do Governo: o Jardim Alencastro. Com sua iluminação por lâmpões à querosene, o Jardim se consolida como ponto de encontro da cidade, e mais tarde torna-se vítima-símbolo do avanço predatório da modernização urbana.

É a partir de 1915 que a Estrada de Ferro Noroeste vai interligar a região sul do Estado com os centros litorâneos. Antes dela, porém, os ideais de modernidade já fomentavam o imaginário da população de Cuiabá, vindos com os filhos “letrados” das “melhores famílias da terra”, formados na Europa e no litoral.

Com eles, nascem as associações artísticas e culturais<sup>30</sup> para “confirmar o gosto e aptidão do cuiabano pela cultura” (Maciel,1992:59). Além das associações e de suas publicações, a imprensa local, composta por bacharéis-jornalistas passam a divulgar as novas idéias dos grandes centros, especialmente o Rio de Janeiro. Como não poderia deixar de ser, tanto nos jornais diários, como nas publicações independentes, está em construção uma Cuiabá moderna:

“A cidade foi descrita e analisada e os seus problemas foram esmiuçados através dos jornais. Neles podem ser encontradas as descrições de como era Cuiabá e também as ‘receitas’ do que fazer para tornar-se civilizada e moderna. Através da imprensa pretendeu-se reformar os hábitos, imprimir novos costumes e moldar outra imagem da cidade” (1992: 61).

Destaca-se aqui como os meios de comunicação tornam-se ágeis instrumentos de uma alteração das práticas arraigadas na cidade de Cuiabá no começo do século XX. São os jornais e seus cronistas os primeiros a tratar da necessidade de modernizar não somente os espaços, mas principalmente as práticas culturais que habilitarão Cuiabá e seus moradores a ingressar na “civilização moderna” e fazer com que a cidade seja inserida no projeto de nação brasileira advindo da República.

A busca pela identidade cuiabana que se revela nestes escritos, mais tarde ressurgem com a criação de instituições de cunho cultural. Entre a negação de um passado garimpeiro e um Mato Grosso futurista, estas instituições desejam promover um passado glorioso, cujas tradições esterilizadas não comportavam miséria, fome, abandono e violência. Um passado comum aos mato-grossenses é construído e para isto o cuiabano se alça o “guarda” desta memória, uma vez que é se coloca como descendente direto dos bandeirantes paulistas e como verdadeiro mato-grossense.

---

<sup>30</sup> As principais associações culturais existentes em Mato Grosso em todo século XIX e começo do século XX são: Clube Literário, de 1822; Instrução e Recreio, de 1863; Sociedade Teatral, de 1867; Gabinete de Leitura, de 1874; Sociedade Dramática Amor à Arte, de 1877; Sociedade Terpsicore Cuiabana, de 1883; Associação Literária Cuiabana, de 1884; Escola Dramática, de 1893; Clube Minerva, de 1897; Sociedade Internacional de Estudos Científicos, 1899; Clube Internacional, de 1904; Grêmio Olavo Bilac, de 1908; Grêmio Literário Álvares de Azevedo, de 1911; Grêmio Feminino Júlia Lopes que editou a revista A Violeta, de 1918; Instituto Histórico Geográfico de Mato Grosso, de 1919; Centro Mato-grossense de Letras, transformado em Academia Mato Grossense de Letras, de 1921; Grêmio Castro Alves, de 1925; Grêmio Literário José de Mesquita, de 1936 (Povoas, 1984: 40 a 43).

Os diversos discursos sobre a cidade parecem revelar que uma campanha publicitária se iniciava. É claro que não aos moldes do *city marketing* contemporâneo, o que se objetivava era construir uma nova imagem de Mato Grosso e sua capital. Segundo Canova, no período republicano ocorre um aprofundamento das desigualdades nacionais evidenciados na ambivalência sertão-litoral, sertão-civilização que reafirmavam a condição de “bárbaro, distante e atrasado” do Estado.

“[Estas] representações que fizeram parte do imaginário das lideranças políticas do Estado, sentidas em denúncias sobre os problemas relativos à organização do espaço urbano: como a falta de iluminação pública, de abastecimento de água, de sistema de esgotos e de hospitais. Falas que percebiam o espaço como desordenado e que prescreviam ordená-lo, vigiá-lo e inspecioná-lo” (Canova, 2000: 31).

Uma cidade cuja meta, diga-se, proveniente de uma elite política e econômica, é modernizar-se, deveria, na prescrição do discurso jornalístico ligado a esta elite, promover uma reorganização de seu espaço permitindo que “as benesses do progresso” cheguem à população. São elas: traçado urbano regularizado e não-tortuoso e íngreme, linhas de ônibus mais numerosas e constantes, calçamento de avenidas (com destaque aos paralelepípedos), iluminação pública, linhas telefônicas e telégrafo. Assim, pretendia-se “apagar os testemunhos físicos” da herança colonial da cidade, já que estas melhorias, ensaiadas durante décadas, acabavam por ser finalmente implantados no aniversário do bicentenário de Cuiabá: iluminação elétrica, serviço de ônibus urbano e maior zelo com certos espaços públicos.

Contudo, a “cruzada pela civilização das condutas” revelará o aspecto cultural do processo de modernização que estava em curso. Eram encontrados diversos discursos da imprensa local que pediam a modernização dos costumes, juntamente com os melhoramentos físicos da cidade. Concebia-se que a cidade, sem condições físicas e urbanísticas comparáveis aos grandes e modernos centros, deveria ao menos apresentar-se moderna em seus hábitos e costumes “com base em ideais de civilização e higiene [que] a redimisse” (Maciel, 1992: 81).

Os “costumes condenáveis” diziam respeito aos divertimentos públicos da população pobre, mas que também existiam na elite, entre eles: banho de rio, a

congada<sup>31</sup>, touradas, batuque e jogos de azar. Pois, “tudo o que lembrasse a origem dessa população, a sua mescla com negros e índios, traduzida em hábitos pouco recomendáveis, estava condenado ao esquecimento” (1992: 76).

Outras práticas também foram publicamente execradas, como as marchas fúnebres e enterros cerimoniosos (que vigoraram até 1920), e outras tantas foram adotadas, como o abandono dos carnavais com batalhas de limões, substituídos pelos festejos carnavalescos *a la carioca* (batalhas de confetes e lança-perfume), corridas de carros e os torneios de *football* para rapazes e *footing* para moças.

“A defesa e o incentivo de novos hábitos e diversos confundem-se com o prenúncio de uma nova época e de um novo ritmo para Cuiabá: mais veloz, mais agitado e intenso. A cidade estaria integrando-se rapidamente à modernidade, abandonando velhas tradições e abrindo-se para o novo” (1992: 79).

Neste ensejo, novamente a ociosidade aparece como problema de saúde pública, um problema, como vimos antigo e persistente em Cuiabá. A circulação pelos jornais locais e nacionais de discursos que reforçavam a idéia de “carência de braços” para o desenvolvimento de Mato Grosso, estimulavam o poder público e garantiam a justificativa necessária para a intensificação dos processos disciplinatórios dos vadios e boêmios (como os trabalhos forçados nas usinas, os internatos de formação profissional, a radicalização das sanções aos vadios, a criação de cadeias e o Pavilhão de Loucos,) que já estavam em curso e que ganhavam maior destaque durante todo o século XIX e começo do XX.

Assim, aliada à campanha de saneamento e higienização pública, que como vimos, através de legislação previa as medidas de saúde pública, como acondicionamento do lixo, sepultamento dos mortos e vacinação, além de o realinhamento do espaço urbano, ganham força nos periódicos, nas primeiras décadas do século XX em Cuiabá, os discursos com forte teor moral ao condenar

---

<sup>31</sup> A *congada* é manifestação cultural própria do sincretismo religioso brasileiro, pois mistura o catolicismo português com elementos da cultura e história africana dos escravos. Assim, a *congada* é uma dramatização de uma procissão de escravos feiticeiros, capatazes, damas de companhia e guerreiros que encaminham uma rainha e um rei negro até a igreja para a coroação. O cortejo é marcado pelo som de violas, dos atabaques e dos reco-recos, bem como ritmados pelos movimentos de danças que encena uma guerra entre o bem e o mal. Ainda é praticada na região Sul e Centro-Oeste do país.



“hábitos deploráveis” que ameaçam corromper a sociedade cuiabana, tais como: o jogo do bicho, a prostituição, a vadiagem, o alcoolismo e os vícios de toda natureza.

Medidas profiláticas são tomadas com a criação tanto da Missão Salesiana e outras formas de assistência (a primeira, com seu trabalho com a população urbana, mas principalmente, com os índios “associados aos demais vadios”), como por meio de punições e trabalhos forçados em usinas açucareiras. Em Cuiabá, isto se revela no fato de que as colônias correcionais, que visavam “reabilitar pelo trabalho”, tinham especialmente o caráter agrícola e localizavam-se fora do eixo urbano.

Educação e trabalho se revelam antídotos capazes de conter o perigo social representado na figura do vadio. É por isso que certos espaços da cidade vão ajudar a compor o cenário de toda sorte de “devassidão moral” que estes “bugres cuiabanos” são capazes de realizar:

“O vício, a depravação e as desordens de toda natureza estiveram sempre associados aos pobres, pequenos empregados desleais aos patrões, moleques de rua, vendedores ambulantes e vadios em geral, assim como aos lugares onde esses males encontravam-se disseminados: às margens do rio, nos arredores da cidade, no porto e nos bairros tradicionalmente ocupados pelos pobres, como o Capim Branco e São Gonçalo” (1992: 90).

É a pobreza, assim, o valor distintivo que separa o vadio do burguês: se descansa o burguês, recupera-se de sua jornada de trabalho; se vagueia o vadio, comete crime e compromete a ordem.

A constituição urbana passa a revelar-se palco de contradições sociais, pois a cidade apenas acentua os contrastes e evidencia tensões. Na cidade de Cuiabá, nas primeiras décadas do século passado, vê-se construído o cenário para os processos de modernização e racionalização, com seus mecanismos de segregação, vigilância, intolerância, com os lados das disputas sociais em suas posições econômico-culturais.

A nosso ver, os vadios (assim como os loucos) encontram-se absolutamente marginalizados da racionalização moderna que se presentifica na cidade: primeiro porque, propositalmente ou não, encontram-se fora do processo produtivo do trabalho; segundo, porque estão mais inseridos nos espaços da cidade, já que com ela mantém uma relação distraída e não-utilitária, mas essencial e corpórea, sendo por isso capazes de contar-nos sua verdadeira história cultural.

### 3.3 – Cuiabá 250 anos – progressismo, modernidade e ruína

Em relação ao espaço urbano de Cuiabá no século XX, e apesar de importantes incrementos urbanísticos e uma incipiente consolidação das novidades tecnológicas e científicas, com as linhas telefônicas chegando em 1912 por ocasião do aniversário de duzentos anos, somente nas décadas de trinta, quarenta e cinquenta, as viradas decisivas nos processo de adesão à modernidade se tornam acelerados e irreversíveis.

Na década de trinta, o incentivo federal advindo com o Estado Novo e o governo Getúlio Vargas vai se materializar no chamado projeto “Marcha para Oeste”, um importante mecanismo para realizar a integração do sertão brasileiro às modernas metrópoles litorâneas e consolidar o plano econômico da política getulista.

Isso influenciará decisivamente no desenvolvimento das décadas seguintes, segundo afirma Vilarinho Neto:

“O desenvolvimento econômico do Estado, o loteamento de grandes glebas situadas na vizinha Chapada dos Guimarães e, notadamente, a ligação rodoviária com o Estado de São Paulo (via Goiás e também via Mato Grosso do Sul) podem explicar esse surto de progresso da cidade de Cuiabá” (Vilarinho Neto, 2002: 296).

É nesse momento que se visualizam “sólidos pontos de amarração do crescimento urbano”, já que a política fiscal getulista passa a garantir mais dividendos à cidade, permitindo, graças a participação do interventor Julio Muller, que haja um redirecionamento da expansão da cidade, incorporando novas áreas ao tecido urbano, em consonância com os avanços das fronteiras nacionais e com a ocupação da Amazônia pelas empresas agropecuárias.

O campo de aviação entre Cuiabá-Coxipó também data desta fase, já que em 1930 entra em funcionamento a primeira linha regular semanal utilizando hidroaviões que pousavam nas águas do rio Cuiabá. A rota interligava as cidades de Cuiabá e Corumbá. Este campo acaba por propiciar a expansão urbana, com a ocupação residencial da região do Coxipó<sup>32</sup>.

Como parte desta onda modernizadora, nesta época, mais precisamente em 1939, é inaugurada a primeira rádio da cidade: a Voz do Oeste, cuja programação contava com programas radiofônicos educacionais e culturais. A audiência da

---

<sup>32</sup> O rio Coxipó é parte integrante do processo de extração de ouro nos idos da fundação da cidade.

emissora era grande e correspondente ao impacto das tecnologias da informação no imaginário da cidade, ainda que fresca na memória as malfadadas instalações telegráficas iniciadas por Rondon no começo do século. As demais emissoras, a segunda somente em 1955, Rádio Cultura, e até a primeira estação de rádio-difusão, a Rádio Difusora Bom Jesus de Cuiabá em 1977, contribuíram decisivamente para “modernizar Cuiabá”.

Mesmo tendo havido, surpreendentemente, mais de cento e vinte periódicos editados na cidade do ano de 1839 até 1939, somente com o incentivo federal, através da intervenção, um parque gráfico com as mais modernas máquinas é instalado para a produção do material da Imprensa Oficial de Mato Grosso. É nesse espírito inovador que surge um dos grandes jornais do estado, hoje extinto, *O Estado de Mato Grosso*, fundado em 1939.

Destacam-se nesse período algumas obras: a Ponte de concreto interligando Cuiabá e Várzea Grande<sup>33</sup>; o Grande Hotel “o edifício de maior apuro arquitetônico da época” (Delamônica, 1997: 115) e a seu lado o Cine Teatro Cuiabá, uma novidade que causou *frisson* entre os cronistas da época; a Secretaria Geral e o Tribunal de Justiça, que “representam a arquitetura característica do Estado Novo, isto é, pesada, sombria e autoritária” (1997: 117) e o Liceu Cuiabano, contudo, nos anos cinqüenta outros importantes centros educacionais serão erguidos para a formação de uma classe mais abastada como o Liceu Salesiano São Gonçalo, Colégio Santa Catarina e o Asilo Santa Rita.

A importância simbólica da Avenida Getúlio Vargas não é dada somente pela evocação nominal do ditador brasileiro, mas, principalmente, porque esta via representa a tônica do discurso de modernidade no viário urbano: largo e calçado com paralelepípedos e em alguns trechos até com concreto. Nesta avenida se consolidou um certo *apartheid* urbano, pois a elite local fora estrategicamente convidada pelo governo estadual para compor os espaços da via, as residências ali construídas foram marcadas por fachadas e projetos arquitetônicos completamente atualizados com os materiais, técnicas e a estética das grandes capitais .

Em análise sobre o período, Brandão aponta como a pretensão de mudança política advinda do Estado Novo, representa a quebra do arcaico em termos políticos, mas também é incorporado ao discurso da arquitetura:

---

<sup>33</sup> Até a construção da ponte, era a barca pêndulo que realizava o transporte entre as cidades-irmãs.

“O *art déco* ou a arquitetura do Estado Novo, com suas linhas retas, consistência e despojamento, com suas características monumentais e de sobriedade (que lembram a arquitetura fascista, neste aspecto), expressam o “clima” do Estado Novo e ao mesmo tempo negam o “clima” anterior, que seria o “Estado Velho”, designado *a posteriori*, é claro, de a “República Velha”, que “forçosamente” passa a ser identificada, simbolicamente, ao movimento precedente na arquitetura: o *art nouveau*.” (Brandão, 1997:83-84)

O argumento político do Estado Novo torna-se consoante com os antigos desejos das autoridades mato-grossenses e cuiabanas que enxergavam na plataforma getulista os ideais de nacionalidade e de rememoração do espírito épico do bandeirante, uma forma de conseguir, enfim, uma certa valorização de Mato Grosso. É o que demonstra o seguinte trecho do poema do “príncipe das letras mato-grossenses”, Dom Aquino Corrêa:

“A civilização é como o sol brilhante  
Que sai do berço em flor das rosas do levante  
E vai, sempre para o oeste, o zênite atingir:  
A marcha para o oeste é a marcha para a altura,  
A marcha para o azul, para onde mais fulgura  
O progresso a irradiar a glória do porvir

Bem haja, pois, a voz da República nova,  
Concitando a essa marcha, em que assim se renova  
A avançada genial das velhas gerações,  
Que recuaram a linha ideal de Tordesilhas  
Anexando ao Brasil, todas as maravilhas  
Do Eldorado, dos nossos verdes sertões!”  
(Aquino APUD Maciel, 1992:133).

Para se ter uma idéia da eficiência das políticas expansionistas, basta tomarmos o salto populacional da cidade entre 1940, com uma população de 22.833 habitantes, para, em 1960, a marca de 45.875 (Romancini, 2005: 47).

A sucessão de Vargas é marcante para a compreensão da transformação espacial de Cuiabá. A eleição de um presidente da República conterrâneo, Eurico Gaspar Dutra, imprimiu nas feições geográficas da cidade novos contornos, transformações mais aceleradas. Com o apoio do governo federal, uma vez que a presença estatal foi responsável por boa parte das melhorias urbanas até metade do século, são construídas obras de destaque: o Estádio Presidente Dutra, o Dutrinha, o Mercado Municipal no Porto e o primeiro conjunto de casas populares, o Núcleo Cidade Verde.

Nesta fase, um dos símbolos mais almejados de modernização urbana passam a ser festejados: a construção dos edifícios com vários pavimentos na região central da cidade. O primeiro deles em 1957 ficou a cargo do Estado e viria a ser a sede do Governo Estadual, hoje Prefeitura de Cuiabá. O edifício com sete andares representa um dos pontos altos do período e demonstra os sonhos modernizadores que povoavam o imaginário da elite local se materializou nas bruscas intervenções arquitetônicas estatais. É o que lamenta Delamônica, pois “a cidade pagou alto tributo a esse signo de modernidade, despojando-se de um dos mais harmoniosos conjuntos da arquitetura oitocentista: o antigo Palácio, a Delegacia Fiscal e casarões vizinhos” (Delamônica, 1997: 121)

Como recupera Brandão, num artigo de 1974, existia uma insatisfação popular diante desse processo:

“Com a destruição do antigo e artístico Palácio Alencastro, pelo então Governador João Ponce de Arruda, outras destruições em seguida surgiram (...) Depois disso tudo as coisas ficaram mais fáceis de serem destruídas. Com o povo protestando metiam máquinas e tratores e mandaram tudo abaixo, pouco ou nada ligando para o sentimento puro do munícipe cuiabano” (Brandão, 1997:87).

Vê-se assim, como o desejo popular era destoante do que a elite, através do discurso jornalístico propunha e celebrava com o novo Palácio:

“Continuam em ritmo acelerado, as obras de construção do novo Palácio Alencastro. O grande empreendimento, que enobrece o governo Ponce de Arruda, já tem concluído a segunda laje e continua a erguer-se com rapidez. O novo Palácio, além de sua importância será o mais belo ornamento da legendária Praça Alencastro” (Nadaf, 1993: 13).

A iniciativa privada passa pouco a pouco também participar realizando obras que contribuíram para consolidar o “arranha-céu” tão almejado e nas imediações da avenida Getúlio Vargas e da praça da República começam a pipocar edificações com pavimentos.

Nos anos 50, tanto os primeiros prédios, como a destruição e remodelamento do Palácio e do Jardim Alencastro, foram modificando os ares da cidade colonial com suas retretas e serenatas.

Além destes marcos, outras importantes transformações são levadas a cabo nos anos quarenta e cinquenta: a estrada ligando Cuiabá a Campo Grande através da Serra de São Vicente permitindo dinamizar e desenvolver o Coxipó como porta de entrada e saída da cidade (como resultado a diminuição do transporte fluvial tratará, mais tarde, como conseqüência o aumento do poderio econômico e político de Campo Grande que desembocará na separação do Estado na década de setenta) e o início da pavimentação com paralelepípedos das principais vias urbanas.

O governo militar que assume com o golpe de 64 inicia o processo de “integração positiva” ao conferir primazia aos empreendimentos agropecuários em seus planos de desenvolvimento como “fórmula atualizadora do processo de reprodução do capital, nas novas frentes de expansão da sociedade nacional” (Delamônica, 1997: 5) Surgem importantes signos de modernização: o primeiro deles é a polêmica construção da nova Catedral na praça da Matriz; o segundo, a construção de Brasília; e o último, a chegada da televisão.

Para Brandão, em seu estudo *A catedral e a cidade*, a catedral com seu novo projeto representa a definitiva entrada da cidade no circuito modernizador que sempre esteve presente como sonho inatingível e que se materializou no projeto urbanístico adotado para a nova catedral da cidade. Por mais surpreendente que possa parecer, quando chamada a opinar no concurso Pró-Catedral de Cuiabá, a população optou pelo estilo clássico no projeto arquitetônico, mas apesar disso,

“a catedral metropolitana de Cuiabá, teve como projetista o mesmo arquiteto que projetou a Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida, Senhor Benedito Calixto de Jesus Neto, parecia sintonizar também esta obra com o que estava tendo de mais moderno no Brasil, o que reforça a idéia de mudança do centro tão antigo” (Nadaf, 1993: 15)

A destruição da catedral antiga não representa apenas a descaracterização da cidade em seu todo, mas evidencia em termos simbólicos a inauguração de uma nova fase para a paisagem da cidade.

Brandão chega mesmo a relacionar a derrubada da catedral em Cuiabá com a publicação no mesmo ano, 1968, o Ato Institucional número cinco, o AI-5. Pois, com o ato que restringia direitos e garantias constitucionais, em nome da “segurança

nacional”, se demonstra uma violência jurídica sem precedentes, que fundamenta e permite continuidade a política do regime da ditadura militar .

“Para Cuiabá, duplamente atingida, a violência, não especificamente da derrubada da catedral, mas do que ela representou, inaugurando um processo de destruição arbitrária em todos os níveis, sob o discurso da modernização e de urgência do progresso, nada deixa a desejar em relação ao golpe fatal que significou o AI-5” (Brandão, 1997:99)

No começo da década, Brasília também servirá de grande impulsionador no processo de modernização. Uma capital federal erguida com as mais modernas técnicas e formas arquitetônicas no meio do cerrado do Centro Oeste, e com ela também Goiânia como sede do governo estadual, traziam a imponência dos “novos tempos” para estes sertões da região oeste. Pois:

“na década de 60 a cidade começa a delinear uma nova paisagem urbana, em consequência das aspirações de modernidade que imperavam, influenciadas, principalmente, pela construção de Brasília e por Goiânia, considerada uma [típica] capital moderna [modernizada] no Centro-Oeste.” (Romancini, 2005: 50)

Como vimos, nesta década duas mudanças urbanísticas definem a construção simbólica do progresso:

“Na década de 60, construiu-se a rodovia Cuiabá-Porto Velho. Cuiabá, então, deixa de ser o fim da linha, para se tornar centro de um nova dinâmica e a “cidade verde” começa a vivenciar um maior fluxo de imigrantes. As terras devolutas do Estado estavam sendo adquiridas por aqueles que possuíam capital, e que traziam, juntamente, as pessoas em busca de trabalho” (Nadaf, 1993: 16).

A televisão chega em 1969 e acaba por fortalecer ainda mais as vozes modernizantes. Entra no ar a TV Centro América, afiliada Globo, como parte do projeto expansionista, que visa integrar o país pela tecnologia<sup>34</sup>.

Mais e mais mudanças aparecem: o Edifício Maria Joaquina, com seus treze andares e a rodovia Cuiabá-Santarém interligando Mato Grosso a Amazônia e colocando Cuiabá no centro estratégico do país.

Estas “miragens” da modernidade cuiabana coincidem, como vimos com os grandes fluxos migratórios que trarão impactos no tecido urbano e que “começam a

---

<sup>34</sup> Cf. AZEVEDO, Adriana. *Da Televisão no Brasil ao Televisinho em Cuiabá*. Cuiabá/MT: Editora Studio Press & Multicor Editores, 1997.

exercer pressão sobre a cidade. Embora tal pressão fosse ainda relativamente tímida, exerceu-se sobre uma estrutura urbana despreparada para absorvê-la” (Delamônica, 1997: 125).

Uma revisão do passado da cidade entra em curso e a identidade regional passa a ser questionada, tanto por causa da imigração, como os novos referenciais urbanos, como os meios de comunicação, quanto pela agressividade da política desenvolvimentista.

“Os novos conceitos e preconceitos de progresso urbano levaram o cuiabano a questionar a importância de seus casarões e edifícios públicos. Os modelos para as novas construções e os novos caminhos do crescimento da cidade começam a ser buscados fora dos limites e não mais no interior de suas tradições. Afinal, a promessa de progresso acenava-se de fora para dentro” (Delamônica, 1997: 129).

Os anos 70 se iniciam com o término da obra, em 1973, da Catedral. Nos anos anteriores, com os 250 anos de fundação, a cidade se colocou de portas abertas para a novidade e para o progresso: a televisão mesmo que em poucos domicílios, as edificações de grande porte, a importante obra viária como a pavimentação do córrego da Prainha e a criação em seu lugar da Avenida Tenente Coronel Duarte, importante meio de interligação entre o Porto e a cidade de Várzea Grande.

Nesta fase, diversos edifícios comerciais e de órgãos públicos começam a aparecer no centro da cidade, sem que houvesse zoneamento, os prédios começaram a engolir o centro antigo.

Como principais mudanças arquitetônicas do período temos, além da pavimentação da Prainha: a construção de pontes concretadas; a implantação de pistas laterais; asfaltamento e arborização da avenida 15 de Novembro até a Ponte Julio Muller; a iluminação a vapor de mercúrio; núcleo popular Coophamil na região Oeste da cidade; ocupações ou grilos decorrentes da questão da moradia, formando os bairros Santa Izabel, Barbado, Canjica, Praeiro, Pedregal, Planalto, entre outros; o Centro Educacional no morro Dom Bosco (da Luz) e melhorias das ruas de acesso; pavimentação da Rua Barão de Melgaço e da Comandante Costa, interligando o centro com Várzea Grande; a criação dos calçadões no centro histórico; asfaltamento da Fernando Correa, ligando o Coxipó ao Centro; a implantação da Universidade Federal de Mato Grosso e com ela a capitalização



imobiliária do Coxipó; a criação do Centro Político e Administrativo, mais ao norte, concentrando os órgãos estatais e desobstaculizando o centro da cidade e gerando especulação imobiliária e invasões nas proximidades da recém aberta Avenida Rubens de Mendonça (Av. do CPA) que passou a ligar o centro político ao centro da cidade (1997: 136-139) .

A manutenção de canteiros públicos, as novas fachadas e pinturas recentes demonstravam como a população se contagiou com as reformas no espaço urbano. Surgem as residências com apuro arquitetônico, no que Freire denomina colonial-moderno, dado ao uso de grades, arcos, tijolos aparentes, portas e janelas de madeiras envelhecidas, e também com elas a onda de invasões e loteamentos clandestinos para dar vazão a massa migrante que chegava em busca de emprego.

O fato mais marcante do período é, sem dúvida, a separação do Estado. Como consequência a cidade teve que se reorganizar, tanto em termos políticos e espaciais, como, principalmente, econômicos. O perfil da cidade nos anos 70 é assim descrito pelo cronista da época:

“É impressionante como Cuiabá consegue mudar de fisionomia de um dia para o outro. O que se vê hoje em determinada rua, amanhã pode estar mudado. Essa metamorfose instantânea é característica das cidades de rápido desenvolvimento. Enquanto se discutem os defeitos da cidade, as obras vão aparecendo como cogumelos. Onde antes era uma velha casa, hoje se ergue um edifício. Onde antes era uma rua estreita hoje é uma avenida, onde tempos atrás era matagal hoje passa a ser perimetral. Os verdadeiros homens de visão são aqueles que enxergam além do horizonte. E justamente são esses os que acreditam no progresso de Cuiabá, que já é grande agora, mas será muito maior no futuro que se avizinha” (Romancini, 2005: 53).

Os 250 anos de história do imaginário de modernidade da cidade são confirmados na fala do cronista que se impressiona com uma mudança “de fisionomia de um dia para o outro”, mas que tem em seu bojo quase três séculos de sonhos, desejos não realizados e de uma espera angustiante.

É nos anos 70 que a cidade se refaz em busca de respostas, seja com o começo do preservacionismo histórico, ou nas associações culturais de “resgate”, pois no meio desta “metamorfose instantânea”, quem é, afinal, esta cidade.

## CAPÍTULO 4 – BOEMIAS CUIABANAS – O PERSONAGEM ZÉ BOLO-FLOR

“Toda cidade tem seus tipos  
Cuiabá também os tem  
Toda cidade sem eles  
Vive cheia de ninguém”<sup>35</sup>

### 4.1 – Boemias cuiabanas

Benjamin escolheu Paris no século XIX para produzir a narrativa de como a poética de Baudelaire pode tão bem retratar os processos de modernização de toda sociedade ocidental, com seus fluxos e refluxos, suas infindáveis contradições.

Preferimos optar por casar este registro sociológico produzido por Benjamin e a problemática filosófica dele decorrente, com as circunstâncias sociais, culturais e geográficas da cidade de Cuiabá no século XX, mais precisamente em virtude de seus marcos historiográficos, nos anos cinqüenta e sessenta.

Assim, é preciso reconstituir a história cultural da boemia em Cuiabá, destacando seus relevos e apreendendo as particularidades do processo de modernização da cidade iniciado no século XIX, mas ainda em curso, talvez perpétuo.

As ruas tortuosas graças ao traçado urbano em Cuiabá revelam não somente a irregularidade anárquica do desenvolvimento citadino e da composição do panorama espacial, como também um destino. A cidade em suas práticas festivas manteve desde o período colonial um jeito, como diria Drummond em seu poema consagrado, *gauche* de ser.

Isto é revelado, num primeiro momento, pelo impulso inicial da economia mineradora que moldou as feições primordiais da cidade: o garimpo e o arranjo geográfico dele decorrente.

O ambiente garimpeiro, tal qual o descreve o imaginário popular, carrega algumas ambigüidades: atmosfera de grande esperança de riqueza e prosperidade, mas também cenário de desvarios, ganância, prostituição, jogos e violência.

Os versos de Aclyse de Matos descrevem este nascedouro ao tratar da relação entre “A cidade e o rio”:

---

<sup>35</sup> Trecho da canção “Tipos populares”, de Moises Martins, compõe o disco Sentimento Cuiabano, gravado em Mato Grosso por Pescuma, Henrique e Claudinho.

“Nascente dos arraiais. Matava a fome também da ambição. Seus afluentes levavam o ouro, o diamante. Lavavam na chuva a riqueza do chão. Coxipó do Ouro. Coxipó da Ponte. Riachos que escreviam a história das aldeias e das povoações” (Matos;Moreira, 2002:27).

A cobiça pelas jazidas de metais preciosos e o afastamento das instâncias de controle dos centros políticos criaram condições sociais para o banditismo em Cuiabá nas primeiras décadas de povoamento. Estes primeiros momentos serviram, como vimos no capítulo anterior, para formatar o estigma de “terra de ninguém” que acompanhará a cidade ainda por séculos.

Consoante com esta posição, o historiador Manoel Alves Cunha afirma que: “a bandidagem corria solta. A lei era do mais forte. Nas tavernas havia prostitutas ordinárias e jogos de azar, onde ocorriam tragédias violentas com o uso de ‘garruchas’, facões e ‘peixeiras’” (Cunha, 2003:26).

Essas afirmativas parecem ocultar o fato de que as condições de vida da população nos primórdios da colonização era terrível. A começar pelos perigos enfrentados na viagem (doenças, ataques de animais, investidas de tribos violentas, entre outros), os primeiros habitantes padeciam com a falta de alimentos, dada a escassez de plantações, com as moléstias tropicais, com a insalubridade das instalações físicas, com a exploração do trabalho e com os altos encargos cobrados pela Coroa, além das ameaças de ladrões e saqueadores.

A bebida e o jogo, além é claro da prostituição, eram expedientes utilizados para amenizar um cotidiano de trabalho árduo, que muitas das vezes, não se convertia em fortunas e enriquecimento rápido, revelando ilusões fantasiosas jamais alcançadas pela maioria da população que migrou. Isto é válido não somente para os trabalhadores livres que juntavam-se as expedições, mas também para os escravos que viam no garimpo a chance de comprar a aguardada liberdade.

As desavenças e brigas tinham motivações variadas, mas demonstram o grau de barbárie dos “agentes civilizatórios” bandeirantes em seu contato com as novas terras e seus nativos habitantes, as condições sub-humana de existência experimentada nas regiões mineradoras.

Contudo, como alternativa de apaziguamento dos ânimos e entretenimento sadio aos mineradores, as missões religiosas começam a despontar no Arraial e com elas as edificações sacras, inicialmente rudimentares. Mais tarde, melhor

planejadas, tais missões passaram a organizar os festejos religiosos que passam a fazer parte importante do divertimento da população local.

Na Cuiabá colonial, estes eram tomados como eventos sérios e muitas vezes oficiais. Durante o primeiro século, era comum a integração das classes sociais nos festejos públicos, traço que, como veremos, será abolido das práticas culturais urbanas como distintivo da civilidade almejada.

Em geral, as festas religiosas versavam quase sempre por prestar homenagens aos padroeiros locais ou santos de maior prestígio entre a população. Eram assim celebradas missas na Igreja da Matriz, nas capelas do Rosário, do Bom Despacho e de São Gonçalo, que seguiam o calendário litúrgico. Curiosa é a celebração da festa de São Benedito que irá se immortalizar no calendário religioso da cidade por ser uma manifestação religiosa negra que será "adotada" no calendário oficial.

Sobre os festejos religiosos no Brasil, Rodrigues Brandão acredita se tratar de um sistema de trocas, "não é mais do que uma seqüência cerimonial obrigatória de atos codificados de dar, receber, retribuir, obedecer, cumprir". Assim, acontecem as trocas: "trabalho por honrarias, bens de consumo por bênçãos, danças por olhares cativos, o investimento do esforço pelo reconhecimento do poder, a fidelidade da devoção pela esperança da benção celestial" (Brandão, 1989: 11).

Além dos festejos religiosos, existiam também festas pagãs como as cavalhadas<sup>36</sup>, bailes, danças e comédias, algumas das quais eram celebrações de caráter mais elitista. As comédias, por exemplo, eram sempre apresentadas em razão de um evento importante, que muitas vezes durava dias. As peças teatrais tinham a particularidade de serem encenadas por "atores" locais, escolhidos de acordo com a classe social a que pertenciam:

"Todos os segmentos tinham algum tipo de participação nas apresentações teatrais, porém, com algumas ressalvas, pois a sociedade colonial, bastante discriminatória, delimitava os espaços de acordo com a raça, e nas apresentações teatrais não era

---

<sup>36</sup> Sabe-se que a *cavallhada* é uma festividade popular, originada nos torneios medievais, em que encena a disputa dos exércitos Mouro e Cristão. As lutas simuladas, realizadas com cavalos, lanças e figurino colorido, representam as batalhas do rei Carlos Magno e de seus cavaleiros enviados para combater os Mouros na Península Ibérica. A vitória é sempre do exército cristão. Desde o século XVII é registrada sua difusão no Brasil, partindo do Nordeste e atingindo outras regiões do país. A partir de 1641, na aclamação de D. João IV, as cavalhadas começaram a fazer parte dos festejos oficiais. Ainda hoje é manifestação folclórica de diversos estados brasileiros. Em Mato Grosso têm destaque as cavalhadas realizadas do município de Poconé.

diferente. Por exemplo, a comédia “Salvo cidadão” era apresentada somente por homens brancos. Já a comédia “Tamerlão da Pérsia” (...) dois eram pardos e um preto livre” (1998: 48-49).

No século XIX, como vimos, tanto o olhar estrangeiro presente nas narrativas dos cronistas sobre a cidade como a organização do trabalho livre em face da escassez de mão-de-obra, e a incisiva repressão da vadiagem, serão agentes atuantes na composição do perfil da boemia cuiabana e sua relação com a urbanidade.

Em sua fase de expansão e desenvolvimento urbanístico, é possível perceber como, no corpo da cidade de Cuiabá, os boêmios e vadios do século XIX deixaram suas marcas em certos recantos de ociosidade e puderam construir uma vida cotidiana paralela, em nada condizente com os ares de moralidade e civilidade enunciadas nos discursos modernizantes e progressistas dos jornais.

A exemplo disso temos o Beco do Candeeiro. Local do primeiro crime datado, ainda em 1724, tornou-se foco aglutinador de tabernas e prostíbulos. Neste período, também as praças à margem do rio Cuiabá, bem como toda a região portuária também se revelaram outros importantes pontos de parada e de passagem e grande núcleo aglutinador da boemia local. Além destas regiões mal-afamadas, com suas festanças, regadas à bebida, jogo e prostituição, os constantes bailes de família também maculavam o aspecto sossegado das narrativas e crônicas sobre a cidade.

Todavia, para compreender como a boemia em Cuiabá desenvolveu-se em consonância com a modernização do espaço e as relações sociais desta decorrentes, na segunda metade do século XIX e primeira fração do século XX, é preciso salientar como em suas regiões distintas da cidade, marcadas por processos de urbanização diferentes e situações sócio-econômicas díspares pode nascer duas boemias, senão opostas, mas ao menos pouco similares que contribuíram decisivamente para a multiplicidade da cultura local: a boemia do bairro do Porto e a boemia do Centro de Cuiabá.

Assim, neste sentido, a oposição Porto-Centro parece-nos oportuna e conveniente, sem, contudo, deixarmos de enfatizar que outras regiões, principalmente em locais mais afastados das aglomerações urbanas, núcleos de vida boêmia estiveram sempre presentes.

Desde a liberação para navegação de 1870, com a Guerra do Paraguai, o bairro do Porto é paragem de embarcações tanto nacionais como estrangeiras. Ali,

no caldeirão de cultura das trocas e contatos com os viajantes pode florescer uma boemia bastante rica e *sui generis*. Apesar disso, mesmo contando com casas de comércio e alguns casarões planejados, a região manteve a característica de bairro pobre de Cuiabá com uma vida cultural marcada pelas agruras de seu destino portuário.

A denominação Porto se consagrou. Outros nomes, porém, foram atribuídos ao conjunto populacional que habitava esta porção esquerda da margem do rio Cuiabá. Porto Geral, Distrito de São Gonçalo de Dom Pedro II e, finalmente, apenas Porto. Região fronteira que separa Cuiabá da vizinha Várzea Grande, o bairro apresenta alguns marcos urbanísticos importantes: o Mercado do Peixe, construído em 1899; Praça Luis de Albuquerque, ponto de encontro da juventude e dos vadios; o Grupo Senador Azeredo, inaugurado em 1910; Igreja de São Gonçalo, fundada ainda como pequena capela em 1789 e a Avenida XV de Novembro, com seus casarões e sobrados, hoje quase todos demolidos (Azevedo, 2000: 18-20).

Os bares que compunham os ambientes preferidos dos boêmios e vadios locais e eram também freqüentados pelos viajantes que faziam desembarque em Cuiabá. Além destes, um número elevado de festas religiosas compunha o cenário dos divertimentos públicos nas últimas décadas do século XIX e durante toda a primeira metade do século passado. Realizadas anualmente, tais celebrações eram homenagem aos santos padroeiros, destaque a São Gonçalo e São Benedito, padroeiros do bairro e da cidade, respectivamente, e descontração favorita na parcela mais respeitável da população do Porto, o que não exclui, sobremaneira, que os vadios dela também tomassem parte, dado o caráter congregativo e público das festividades.

As ruas eram cuidadosamente iluminadas e enfeitadas com bandeirolas. Promovidas pelas paróquias e seus festeiros, as festas mantinham a ritualística católica, já que eram compostas por procissões, missas, bailes, desfiles e cafés da manhã (2000:44).

Neste intervalo de décadas, as festividades religiosas das quais participavam a boa sociedade do Porto quase não foram alteradas e o ambiente comunitário parecia fazer frente aos intensos progressos urbanísticos em curso em toda cidade. Somente a boemia decadente, com seus vadios, bêbados e prostitutas, que mantinham-se discretamente presentes na região portuária, revelava que estavam em cursos importantes alterações na cultural local, decorrência do rearranjo do

capitalismo brasileiro no final do século XIX e até a década de trinta do século seguinte.

A rivalidade entre os bairros do Porto e o Centro evidencia este processo. É o que se analisa no seguinte depoimento recolhido por Azevedo sobre a relação entre as duas regiões:

“Aqui também era chamado Segundo Distrito, então tinha o Primeiro Distrito que é o Centro (...) então tudo era assim pejorativo, desde a classificação como Segundo Distrito, é Primeiro Mundo, Segundo Mundo, Terceiro Mundo, nós então era assim (Figueiredo)” (2000:48).

Enquanto o Centro era identificado como foco das instâncias de decisão, local de materialização do poder político e econômico da cidade, contando tanto com uma melhor estrutura física urbanística (praças, jardins, serviços públicos), como oferta de produtos e concentração de renda, “diferenciando-se substancialmente do padrão sócio-econômico e habitacional do Porto” (2000: 48).

No carnaval, as disputas se acirravam. O Porto inicialmente contava com um carnaval de rua freqüentado tanto pelos boêmios que divertiam-se em outras épocas do ano nos bares que margeavam o rio, como pela sociedade de classe pobre e média. Mais tarde surgem os cordões carnavalescos<sup>37</sup> que partiam do Porto em direção centro da cidade. Desta forma, as competições entre os cordões passam a ser disputas bairristas. Das “batalhas de confetes”, celebração pré-carnavalesca, até os dias de carnaval, as festas do Porto eram sempre as primeiras a acontecer na cidade.

O carnaval tinha início com o chamado Corso, grande carreata que partia do Porto em direção as principais vias da cidade. Ao chegar ao Porto a fileira de carros era engrossada e as serpentinas e confetes eram lançados pelos foliões. O Corso encerrava com a volta do cortejo para o Porto.

O carnaval era, sem dúvida, a maior celebração local, mas grandes bailes com conjuntos musicais contratados eram realizados na região portuária, principalmente pelos moradores da Avenida XV de Novembro, setor este do bairro com concentração de famílias com maior poder aquisitivo. À população pobre cabia

---

<sup>37</sup> Os cordões carnavalescos que no século XX representavam o Porto eram Estrela do Oriente, Sempre Viva e Rojão da Mocidade.

apenas “sapear”<sup>38</sup> os bailes da “XV” ou inventar as chamadas “brincadeiras”, versões populares das celebrações noturnas organizadas pela sociedade do Porto.

“De um modo geral, esse comportamento tanto dos “ricos” quanto dos “pobres”, revestia-se de maior expressão pelo fato de a população cuiabana não possuir opções noturnas de lazer e entretenimento, servindo tal fato de mecanismo de reforço para a perpetuação da divisão sócio-econômica entre os habitantes” (2000:56).

Diferentemente do tipo de boemia surgida no Porto, fruto de um ambiente portuário bastante móvel e das dificuldades econômicas experimentadas pela população local, bem como da pouca intervenção estatal e privada na constituição do espaço urbano, o Centro concentrou os principais avanços da modernidade capitalista ocorridos em Cuiabá. Iluminação pública, calçamento, saneamento, jardins, praças, entre outras melhorias públicas, bem como embelezamento das fachadas e as construções sucessivas de novas e modernas edificações, como vimos, moldaram a partir da região central, região esta mais antiga, a face desta cidade no século XIX e XX.

Nasce de uma tradição de festejos do período colonial<sup>39</sup>, o costume de grandes bailes realizados nos clubes, freqüentado pela classe dominante. Alguns dos principais clubes destinados para a realização dos bailes: Sociedade Primavera, fundada em 1850, Terpsichore Cuiabana, fundada em 1883 e Clube Minerva, fundada em 1897. No século XX, surgem outros importantes clubes. Os principais deles são: Clube Concórdia, Clube Hípico, Clube Feminino, Clube Estudantil e Clube Dom Bosco, em sua maioria concentrados nas áreas centrais da cidade. “Mas em Cuiabá, de par com bailes em clubes, era uso freqüente realizarem-se bailes em casas particulares, geralmente as casas grandes com enormes varandas” (Barros,1982:91-92).

O teatro também desenvolve-se como alternativa de diversão para os moradores da região central. Durante o século XIX, algumas iniciativas mostram a tentativa de fazer do teatro uma alternativa de entretenimento a uma cidade que, pelo que se sabe pelos discursos jornalísticos, estava distante da modernidade

---

<sup>38</sup> O costume de “sapear” consiste no ato da juventude e boemia pobre ficar observando ao longe os festejos da sociedade local, sem participação ou interferência alguma.

<sup>39</sup> Durante o período colonial, teve início o costume de realizar grandes festas no Palácio Real que duravam até um mês.



cultural dos grandes centros. Em 1827 começava a construção do primeiro espaço de representação teatral, localizado na região central e tinha na programação cultural dramas e comédias. Em 1877, a Empresa do Teatro é substituída pela Sociedade Amor à Arte, que funciona até 1894, ano da queda da edificação.

As novas tecnologias de comunicação da virada do século chegam a cidade, trazendo curiosidade e admiração. O primeiro cinema, instalado por Domingos Dorsa e irmãos, tinha suas projeções manuais através de uma manivela. A luz da projeção vinha de uma tocha de carbureto com gás de acetileno.

Em 1912, surge o Cine Parisien, localizado na Praça da República sob a direção de Manoel Bodestein, atraindo a juventude mais abastada da região central, encantada com os avanços modernos que a cidade passou a assistir. Nos anos seguintes é a vez do Cine Dorsa, em funcionamento até 1915. Em 1919, a luz elétrica permite a adoção de um novo sistema de projeção.

Na década de 1920, os curtas-metragens dão lugar a fitas com maior duração e enredos mais elaborados. Tornam-se sucessos os filmes *A Cabana do Pai Tomás*, *Dona Inês de Castro*, *A Viúva Alegre*, *Conde de Luxemburgo* e o único nacional *A Alma Sertaneja* (Alencastro APUD Siqueira, 194: 2000).

Com o Cine Teatro República, de propriedade de Ernesto Bonamico, inaugurado em 1933, o cinema mudo dá lugar à maravilha da imagem aliada ao som. Os auto-falantes substituem as apresentações da orquestra e dos gramofones.

“O cinema mudo deixou uma saudade: a orquestra. Enquanto eram vistas as cenas e se liam as legendas a orquestra de D. Zulmira, Honório Simarinho, Eugênio, Zé Agnelo executava músicas adequadas. Era uma atração. Daí, cremos, mais pela música do que pela arte de Mary Pickford e Marion Davis ou Tom Mix e William Farnun, a sociedade ali comparecia apesar do desconforto” (Barros, 1982: 93).

O Estado Novo fecha as portas do Cine Teatro República e um novo espaço de exibição de filmes somente será reaberto em 1942.

Além do cinema, as primeiras décadas do novo século são marcadas pelas retretas do Jardim Alencastro, um importante ponto de encontro da sociedade local e bastante reveladora da diferente natureza dos divertimentos regionais. Os bailes realizados na praça eram freqüentados pelos jovens da classe média e alta, começavam às nove horas da noite para término máximo à meia noite.

“Inaugurado em 1882, a princípio, era cercado de grades com a observância voluntária e, até certo ponto, curiosa da separação do povo em duas castas – a fina, ou seja, a sociedade propriamente dita, e a humilde, ou seja, a parte mais modesta. Ali o povo se reunia aos domingos e quintas-feiras, dias de retreta tocada pelas bandas musicais dos antigos Batalhões 8° e 21° e ultimamente pelas da Polícia Militar e do Extinto 16° B/C. Os ‘granfinos’ se reuniam na parte interna onde havia bancos de madeira e o ‘povinho’ na externa, de permeio com as ‘mariposas’” (1982:94).

Diversão bastante comum eram as serenatas promovidas pelos seresteiros do bairro do Centro, ou do Primeiro Distrito. Como relembra Lenine Povoas:

“Outra diversão bastante apreciada na cidade, a qual se dedicavam os boêmios, eram as serenatas. Geralmente nas noites dos sábados para domingos reuniam-se alguns amadores da música, que com seus violões e outros instrumentos improvisavam um conjunto. Sempre aparecia um bom cantor. E passavam o tempo, até o raiar dos domingos, pelas esquinas ou em baixo das janelas das casas das moças mais belas, embalando as noites cuiabanas com valsas de Zequinha de Abreu, com tangos argentinos ou nostálgicos boleros” (Povoas, 1983: 82).

Os bares freqüentados pela boemia cuiabana no início do século eram geridos por tipos que se tornaram lendários na história cultural: bar do Bugre, bar do Sargentini e bar do Marcílio eram os pontos de lazer mais famosos da cidade.

O primeiro, de propriedade do Sr. Olinto Neves, ou Bugre, como era conhecido, localizava-se na Praça Alencastro com a Avenida Getúlio Vargas, em frente à Catedral. Segundo Povoas, “o Bar do Bugre cerrou suas portas ao completar 50 anos de folclórica existência (...) foi uma tradição que desapareceu” (1983:85). O Bar do Sargentini, mesmo com a mudança de proprietários também atraía a boemia local. Ficava situado na outra ponta da Praça Alencastro, na rua Candido Mariano, mas não fazia concorrência ao disputado Bar do Bugre.

Sobre o Bar do Marcílio, palacete verde na esquina das ruas Pedro Celestino e Candido Mariano, a seguinte descrição: “os amplos e bem iluminados salões eram cheios de mesas de bilhar, – uma ‘coqueluche’ da época –, onde a rapaziada disputava animadas partidas de ‘sinuca’, regadas a Brahmas bem geladinhas” (1983:85).

Nestes ambientes, sejam os espaços de boemia do Centro, com seus bares famosos em que reunia juventude mais abastada, ou mesmo a precariedade dos

pontos de encontro do Porto com a soturna companhia dos viajantes, das prostitutas e de uma fauna de personagens urbanas, percebe-se que, de maneira geral, o imaginário local mantinha uma relação paradoxal com os chamados boêmios regionais.

#### **4.2 – Em busca de um personagem – os “estranhos” na memória da cidade**

Na tentativa de encontrar um personagem que desse forma e pudesse ser o signo da história cultural da cidade de Cuiabá, tal qual podemos detrair do método benjaminiano em relação à Paris do século XIX, encontramos uma dificuldade: a riqueza de tipos populares que constituem uma certa antropologia urbana de Cuiabá.

É o que confirma o cronista Aníbal Alencastro sobre os personagens das vias públicas na cidade:

“Conforme dizia o nosso inesquecível jornalista Alves de Oliveira “A cidade vive dos que vivem nela”, de fato, a cidade é a cara do seu povo, dos seus habitantes. Sabemos que todas as cidades antigas estão ligadas a história do seu povo, cada rua, cada praça, certamente lembra algum fato que está relacionado a alguma pessoa. Pode ser até um personagem não importante na aristocracia social. Um João Ninguém, ou um simples e simpático mendigo, que no dia a dia está sempre ali naquele mesmo lugar, fazendo parte da paisagem” (Alencastro, 2003: 103)

O hábito de colocar apelidos nos conhecidos tipos populares é revelador da relação que a cidade mantinha com tais exóticas personalidades.

“Preferimos não os apelidos caseiros, geralmente carinhosos, mas os ‘de rua’ aqueles que ocasionavam malquerenças e, muitas vezes, agressões. Cuiabá era fértil em apelidos. Acabou. Não há mais tempo para se observar o sujeito e aplicar-lhe o apelido justo” (Barros, 1982: 119)

A segunda metade do século XX foi frutífera na aparição destes personagens da rua que passaram, como diz o cronista, a compor a paisagem urbana, pois:

“A nossa querida Cuiabá é uma dessas cidades, em cada rua, em cada beco, ainda se vê fantasmas: do “General Saco”, “Antônio Peteté”, “Maria Taquara”, “Milton Cabecinha”, entre outras figuras que se personificaram na nossa mente” (Alencastro, 2003, 103).

A ocorrência destes personagens na vida pública de outras cidades é vasta. Em Cuiabá mesmo, a sucessão de nomes e alcunhas dos tipos populares constantemente rememorados revelam a forte presença destes personagens na vida cotidiana da cidade: Maria Taquara, Antonio Peteté, General Saco, Zaramella, Cobra Fumando, Barba de Arame, entre tantos outros evocados constantemente nas narrativas e na crônica cuiabana.

Destacamos a personagem feminina Maria da Glória Cunha, a Maria Taquara, que viveu na cidade de Cuiabá na primeira metade do século XX. Figura andante da comunidade cuiabana, Maria Taquara exercia a profissão de lavadeira e doméstica. “Negra, magricela, maltrapilha e constantemente descalça e calada, perambulava pela cidade a qualquer hora do dia e da noite com uma trouxa de roupas, seus únicos pertences, sob a cabeça” (Santos, 1989: 12).

Como grande excentricidade da personagem está o fato de, entre os anos 30 e 40, ela já usar calças e vestuário masculino. A ousadia e o reconhecimento popular conferiram-lhe *post mortem* uma estátua na praça que ganhou seu nome.

Outro importante nome apresentado por Airam Santos, em seu estudo sobre os tipos de rua, é Antônio Peteté:

“Antônio do Espírito Santo, popularmente conhecido como Antônio Peteté, era um representante da classe mais desfavorecida de recursos que havia na capital. Sua aparência física ficou bastante conhecida, era de estatura baixa, cor morena e possuía uma perna maior que a outra. Por esse motivo, e também, por freqüentar assiduamente a igreja e procissões era facilmente identificado” (1989: 10)

A marca de Peteté, manco de uma perna, era o caminhar irregular que o apelido tratou de representar sonoramente. O terço na mão e o livro de catecismo em baixo do braço também particularizavam o personagem que, “de vez em quando pedia esmola aos transeuntes, permanecendo sentado à frente das lojas do centro da cidade” (1989: 10).

O que estes personagens da cidade tinham em comum era a “vontade da rua”. A errância de seus destinos contrapunha-se as afirmativas posições sociais que começam a se firmar na cidade de Cuiabá. A espontaneidade do gesto autônomo, do caminhar sem destino, entravam em franca oposição ao início da formação das multidões urbanas.

Estes flandores da cidade eram representações vivas do projeto moderno dilacerante que estava em curso e que destruía os referenciais urbanos, mudava a fisionomia da cidade, sua sociabilidade e seus moradores. Afastados do trabalho, das obrigações civis e da marcação do tempo, a cidade os enxergava com um misto de medo e admiração, de inveja e de pena.

A admiração do poeta mato-grossense Manoel de Barros revela esse fascínio que os andarilhos exerciam em Cuiabá: “O andarilho é um anti-piqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio. Vagabundear é a virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós. O próprio esmo é o que erra” (Barros, 1990: 246).

No Brasil, a literatura é vasta sobre estes personagens errantes. No Rio de Janeiro, começo do século XX, a curiosa figura do jornalista popular João do Rio, talvez o primeiro *flâneur* carioca, assim caracteriza a rua:

“A rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdã, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos mediocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte” (Barreto, 2006: 01).

O Rio de Janeiro também, agora já nas décadas de 40 e 50, numa reorganização urbana revela-se a boemia do bairro da Lapa e com ela, outros personagens. Assim, a Lapa mostra-se à cidade como:

“um espaço de sociabilidade boêmia habitado por personagens revestidos de exotismo e decadência. Para muitos que observaram esse *palco da diversão* e têm para si a cidade do Rio de Janeiro como a materialização tropical da *Belle Époque*, a imagem da “Montmartre carioca” parece a sua melhor definição” (Kushnir, 2002:01).

Pois,

“É nesse território, quase um corredor que liga o mar ao centro velho da cidade, que mitos e fantasias construídas sedimentaram no imaginário personagens emblemáticos. Nessa porção da cidade, de códigos definidos e cultuados, boêmia, prostituição, intelectualidade e, principalmente, criatividade em ebulição reinavam” (2002:01-02).

Assim, chegamos ao nosso personagem, já que como houve para Paris um Baudelaire e sua lírica-denúncia, tivemos nós aqui o andarilho Zé Bolo-flor com sua presença estranhamente marcante na cena cultural da cidade, com todos os arquétipos de sua vivência citadina de boêmio, ou numa analogia melhor acabada num *flâneur*, tanto no que tange a sua inserção social de mendigo e louco, como os aspectos contestatórios de sua poesia, registrada apenas nas memórias coletivas da cidade.

As analogias entre os poetas-andarilhos não são gratuitas, já que ambos seguem o fio condutor da filosofia benjaminiana que aponta para o fato de que, marginalizados do “lufa-lufa” cotidiano, alijados da inserção na roda da fortuna trabalhista, estes podem carregar potenciais críticos ainda vivos, infelizmente hoje inexistentes em uma era de transformação das esferas de trabalho<sup>40</sup>.

Zé Bolo-flor, nasce, pois, como personagem desta cidade, cheia de gracejos e imaginação, com espaços tão heterogêneos de diversão, de entretenimento, mas também reveladores do processo de modernização e de suas fissuras nas relações tradicionalmente comunitárias.

Optamos neste trabalho para o recolhimento de diversas narrativas sobre o personagem Zé Bolo-flor, identificada como figura-chave para a compreensão do processo de modernização da cidade de Cuiabá.

A analogia com o *flâneur* benjaminiano e sua inserção no projeto de modernidade se revela cada vez mais frutífera, uma vez que aponta algumas importantes aproximações.

Em primeiro, como poeta-andarilho, a obra de Bolo-flor é escrita coletiva sobre o fluxo cotidiano da cidade de Cuiabá. Tal qual o *flâneur* que revela as “significações urbanas”, ele encontra e conta a verdadeira história da cidade, uma história que já não pertence ao tempo existente.

A história cultural da cidade de Cuiabá não se apresenta no ascetismo, na socialização, na racionalidade formalizadora ou no processo de produção do capital,

---

<sup>40</sup> Sobre o trabalho na sociedade contemporânea, José Henrique Organista argumenta: “os sindicatos ainda não se deram conta de que a fragmentação e diferenciação do mundo do trabalho implicam uma mudança de direção da e na forma de representar os trabalhadores, ou seja, estes devem buscar ampliar seu leque de atuação para que possa fazer frente a essa nova realidade do mundo do trabalho” (Organista, 2006: 66-67). Quais são os elementos desta nova realidade? Segundo o autor tanto a introdução de novas técnicas de gestão, como maquinário, bem como uma desregulamentação legal em curso tem reconfigurado as relações de trabalho.

mas “a contrapelo”, é visível na sujeira, na segregação e na desrazão (que não é irazão) de seu mendigo-poeta.

Em segundo lugar, sua inserção no espaço urbano, bem como sua saída deste, é reveladora do processo de inibição e contenção dos “não-trabalhadores” da modernidade cuiabana, já que Bolo-flor personifica tanto o louco de rua como o boêmio carnavalesco e religioso da cidade. Como vimos, Rouanet afirma que na obra de Benjamin a importância do poeta flanador é o fato de não querer trabalhar e sua presença urbana como resistência, contravenção e conspiração.

Antes de nos dedicarmos às narrativas que recriam este personagem, inserido no contexto da cidade, pelo que se apurou, entre os anos de 1950 e 1970, tratemos um pouco do método adotado.

A realização deste trabalho em grande medida se insere, como metodologia, dentro da perspectiva teórica da chamada história oral.

“História oral é uma prática de apreensão de narrativas feita por meio do uso de meios eletrônicos e destinada a recolher testemunhos, promover análises de processos sociais do presente e facilitar o conhecimento do meio imediato” (Meihy, 2002:13).

A história oral aparece na forma de três clássicas definições: a primeira, que a coloca como técnica; a segunda, como disciplina; e a última, como metodologia.

Entendendo a história oral como técnica, alguns autores se interessam pelas experiências com gravações, transcrições e o processo de conservação das entrevistas, bem como todo o aparato técnico que envolve a coleta de dados. Desconsideram haver neste processo uma metodologia e muito menos um *status* teórico.

Compreendida como disciplina, com bastante projeção acadêmica hoje, a história oral, em alguns autores, ganha significado como um novo campo de conhecimento, uma vez apresenta tanto um *corpus* teórico distinto, como conjunto próprio de conceitos. Como metodologia, a história oral é defendida como importante meio de estabelecer e ordenar procedimentos de trabalho<sup>41</sup>. Como procedimentos metodológicos da história oral, encontram-se os relatos integrados à discussão

---

<sup>41</sup> “Tais como os diversos tipos de entrevista e as implicações de cada um deles para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras do historiador relacionar-se com seus entrevistados e as influências disso sobre seu trabalho” (Ferreira, 2002: 16).

documental e historiográfica, os relatos anexados ao debate e os relatos em discussão paralela (2002:44). No caso deste trabalho, as entrevistas participam do núcleo central anexadas ao debate proposto, já que elas se apresentam como parte de uma memória individual, que é entendida como:

“não somente criação pessoal, mas como construção polifônica da sociabilidade, criação coletiva que, por ser simbólica, cria as pontes que unificam e aproximam, num mesmo espaço vivido, as múltiplas dimensões da vida, as múltiplas experiências da experiência.”  
(Caldas, 1999: 62)

Para Alessandro Portelli, em pesquisa realizada com sobreviventes do massacre no povoado de Civitella Val di Chiana, na Toscana, Itália, durante a ocupação alemã<sup>42</sup>, a memória torna-se coletiva através no mito, no folclore e nas instituições. Esta perspectiva foi amplamente localizada nas entrevistas realizadas, que retratam o personagem, positiva ou negativamente, como alguém destacado no cenário da cidade, mesmo sem nunca ter com ele sequer conversado ou mantido qualquer tipo de relacionamento.

É importante salientar que o “eu narrador” das entrevistas, segundo Meihy, apresenta uma duplicação de identidade: no primeiro momento, é o narrador que relatando sua vida ou sua versão de um fato “se torna agente condutor da experiência pessoal” e no segundo, o “eu” expresso na análise da entrevista, em que o pesquisador fala por quem narrou a experiência. No caso em questão, é tornado explícito que a transcrição das entrevistas atende a temáticas específicas, contribuindo para fornecer um panorama geral do tema abordado e garantindo a autoridade da fala aos narradores. Desta forma, o recorte metodológico adotado para a apresentação das entrevistas, que faz parte do processo de composição deste trabalho científico, sistematiza melhor as contribuições dos narradores, da mesma maneira que interfere minimamente nos discursos e em suas intencionalidades.

Uma ressalva é indispensável aqui. Na obra de Walter Benjamin, a questão da narração, contudo, ganha contornos um pouco diferente daqueles analisados previamente e que compõe o estatuto teórico da história oral.

---

<sup>42</sup> PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Fundação Getúlio Vargas Editora: São Paulo, 2002.



Benjamin, em *O Narrador*, analisa como narração, informação e romance são categorias estanques na sociedade moderna. Tratando de relacionar as alterações da percepção da experiência na modernidade (graças ao cinema e a experiência da cidade moderna), Benjamin pensa o sujeito moderno como “um leitor de informações” e não mais o ouvinte atento da tradição oral e das narrativas. Dirá ele: “se a arte de narrar reveste-se hoje de raridade, parte decisiva da culpa por essa situação cabe exatamente à difusão de informações” (Benjamin, 1975: 67).

Narração *versus* informação – o que o autor pretende é evidenciar que a capacidade criativa própria do exercício de narrar, ou mesmo do ato físico de ouvir atentamente, foi substituída pela “verificabilidade” factual que é constitutiva do gênero informação e por isso “é evidente que aparece [a informação] em forma ‘facilmente inteligível’”, e diremos mais, facilmente digerível, já que não requer esforços maiores de atenção e compreensão. O romance aparece, assim, como forma de expressão de sujeitos atomizados e solitários, revelando uma sociedade onde a informação corrompeu a comunicabilidade dos indivíduos.

“A narrativa, tal como se desenvolve durante muito tempo no círculo dos ofícios mais diversos – do agrícola, do marítimo, e depois, do urbano – , é, por assim dizer, uma forma artesanal da comunicação. Sua intenção primeira não é transmitir a substância pura do conteúdo, como o faz informação ou uma notícia. Pelo contrário, imerge essa substância na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele próprio. Assim a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica” (Benjamin, 1975:69)

Por que então escolher a narração como estratégia na composição do personagem Zé Bolo-flor? A justificativa desta escolha reside na própria razão de ser deste trabalho: a modernidade em Cuiabá se revela como um “ideal” ainda em consolidação, pois, por mais que os discursos e medidas impositivas tenham moldado a cidade à racionalidade capitalista da modernidade, os resquícios dos laços de comunidade persistem, numa espécie de “comunidade dos sem comunidade”, onde “a vida sem forma daquele que perdeu a experiência, e com ela a comunidade, mas a comunidade que nunca houve” (Pál Pelbart, 2002: 101).

Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin apresenta a perda de “laços comuns” na dissolução dos laços de comunidade, pois “através da constituição de uma dupla “interioridade”: a “psíquica” (a história de si substituindo a história comum) e a

“espacial” (valorização do “interior” das casas)” (Chaves, 2003:217). A narração representa a manutenção de tais laços e o alcance da rua e do coletivo na vivência cotidiana.

Nas narrativas, mais do que reconstituir um personagem ou uma cidade, são lançadas as questões à modernidade em Cuiabá, em sua desconsideração para a individualidade dos sujeitos locais, no que tange à etnia e ao saber científico, revelando nestes um “desejo de comunidade”.

“O desejo de comunidade é o espectro e a alma do poder constituinte – desejo de uma comunidade tão real quanto ausente, trama e modo de movimento cuja determinação essencial é a exigência de ser, repetida, premente, surgida de uma ausência” (Negri APUD Pál Pelbart, 2002: 102).

Em “*O Narrador*”, a constatação benjaminiana da impossibilidade da narração apresenta apenas a incapacidade moderna de falar sobre o sofrimento. Uma nova tarefa é proposta: fazer da rememoração a salvação do passado.

Assim, recolhemos narrativas provenientes da memória oral dos entrevistados, escolhidos aleatoriamente na demografia da cidade, com idades variando entre 50 e 95 anos, de ambos os sexos. As cinco entrevistas selecionadas, que encontram-se em anexo, foram realizadas nos últimos meses de 2005 e meados de 2006, em datas diferentes, e estão organizadas de acordo com diferentes temáticas: a) Descrição do personagem; b) Contexto histórico da cidade; c) Impressões e fatos marcantes e d) Produção poética.

Estes relatos versam sobre a caracterização do personagem, vestimenta, hábitos, particularidades, local onde era encontrado e as sensações despertadas por ele naquele que narra. Além disso, encontramos também descrito um panorama social, econômico e político da época, bem como a relação do Zé Bolo-flor com este contexto e sua inserção social.

Observa-se que os narradores, de modo geral apresentam anedotas, historietas, “causos”, momentos marcantes envolvendo o personagem, em grande medida elaborados como parte das memórias mais caras e significativas aos narradores. E por último, é possível perceber que estes narradores tratam de analisar a produção poética do personagem e ocupam o papel de críticos de arte no julgamento de uma obra, até que se saiba, não preservada e presente apenas na memória oral destes que a reconstroem.

Como narradores escolhidos, cujas narrativas parecem recriar com maior riqueza de detalhes o personagem, temos: Adelaide Nestor da Silva, 85 anos (Dedê), funcionária pública aposentada; Aésseo Diogo Pereira Tocantins (Aésseo), 60 anos, militar reformado; Nilda Ramos (Dotora), 53 anos, professora aposentada; Nicássio da Silva (“Seu” Nicássio), 95 anos, marceneiro aposentado e Jacyra da Silva (Jacyra), 60 anos, advogada.

#### 4.3 – Zé Bolo-flor – sua cidade, seu tempo

“A cidade vive dos que vivem nela, já dizia o grande locutor/ Tipos populares, boêmios sem fim, bêbados na esquina, vivem felizes sim/Viva Cobra Fumando, Maria Taquara, Zé Bolo-flor/Em cada esquina uma saudade/Em cada beco uma canção de amor”.<sup>43</sup>

Como os versos do rasqueado<sup>44</sup> demonstram, ao fazer referência a boemia em Cuiabá, aos tipos populares da cidade e seus tempos “felizes” e saudosos, é quase sempre freqüente a alusão ao nome de Zé Bolo-flor.

José Inácio da Silva, o Zé Bolo-flor ganhou o imaginário popular na condição de mendigo-poeta. Ao reconstituir uma biografia do personagem através da memória dos entrevistados, suas impressões e sentimentos, a prioridade foi tentar traduzir como a figura foi sendo moldada pelas narrativas populares, à revelia de uma faticidade comprovada.

Mais do que saber quem foi realmente José Inácio da Silva, nosso interesse é reconhecer no emaranhado informativo, emocional e impreciso das narrativas, o personagem cidadão Zé Bolo-flor e o que ele representou para o passado cultural da cidade de Cuiabá.

---

<sup>43</sup> Trecho da canção “Tipos populares”, de Moises Martins, compõe o disco Sentimento Cuiabano, gravado em Mato Grosso por Pescuma, Henrique e Claudinho.

<sup>44</sup> “A Definição da Palavra Rasqueado: “... arrastar as unhas ou um só polegar sobre as cordas, sem as pontear”. ( Acordes em glissados rápidos, rasgado, rasgadinho, rasqueado e rasqueo) - Dicionário Musical Brasileiro - Mário de Andrade. Em Mato Grosso, a expressão musical Rasqueado Cuiabano ou Dança Popular Mato-grossense, traz no seu processo histórico toda uma saga, que começou após o fim da Guerra da Tríplice Aliança (Guerra do Paraguai), quando os prisioneiros da Retomada de Corumbá ficaram confinados à margem direita do Rio Cuiabá, atualmente cidade de Várzea Grande. O rasqueado desperta com maior intensidade na população da periferia das cidades, quando começa a ser executado com os hinos de santos (acompanhando Bandeiras do Senhor Divino, São Benedito, etc.) indo aparecer nos chamados chá com bolo.” Disponível em: <http://www.sompantaneiro.hpg.ig.com.br/ritmos.html>. Acesso 05 Março 2005.

Ao que se sabe, dadas as imprecisões que sua biografia apresenta, Zé Bolo-flor nasceu em Cuiabá, filho adotivo de uma família pobre da capital, nascido nas duas primeiras décadas do século XX e morto na década de setenta.

O começo dos registros de sua existência social revela a condição de menino pobre, que, atendendo as solicitações da família que o abrigava, era obrigado a vender flores e bolos caseiros nas ruas da cidade. Condição esta que não se difere da triste realidade da infância brasileira, pois cedo o trabalho substituiu a escola.

Assim, na nomenclatura da rua e das experiências de suas andanças de vendedor (de bolos e de flor), José Inácio da Silva tornou-se o Zé Bolo-flor. Como afirma a entrevistada “Dedê”, que hoje, 85 anos, tomou contato com Zé Bolo-flor na juventude, final dos anos 50, o nome é originado do primeiro ofício de José Inácio, vendedor ambulante que comercializava bolos e flores artificiais na área central para ajudar a família que lhe fornecia abrigo. Assim, José Inácio torna-se Zé Bolo-flor.

“Eu conheci... de nome José Inácio da Silva, popular Bolo-flor. Este homem muito alegre, conhecido na nossa Cuiabá como Zé Bolo-flor. Ele teve esse apelido por ter sido vendedor de bolo e flor. E uma família cuiabana fazia flores artificiais e o bolo também” (Dedê).

A alusão à idéia de que Zé Bolo-flor “foi o apelido que os cuiabanos colocaram nele”, reforça, na narrativa, o sentimento de coesão social que se imaginava presente no passado da cidade, anos 50, e remete, talvez a esta ausência de solidariedade comunitária no presente.

O José Inácio rebatizado torna-se não mais a pessoa física, cidadão, mas parte integrante da própria cidade, membro afetivo de uma comunidade extinta (ou talvez nunca existente). Perdendo, na mendicância, na loucura e no vício a condição de cidadão, torna-se monumento do passado da cidade.

Todavia, tal qual o *flâneur* benjaminiano, Zé Bolo-flor passa a ser o tipo representante de uma subjetividade marginal, mas pulsante e presente, mesmo diante de toda a não-individualização do processo de composição da modernidade da cidade de Cuiabá.

É importante destacar que, no começo dos anos 50, como vimos, a cidade estava “em marcha”: novas obras públicas, a intensificação das construções da iniciativa privada, os primeiros prédios e as grandes transformações urbanísticas deveriam ser acompanhados de adequações nos modos de agir e nas manifestações culturais.

Os discursos de modernização versavam também sobre a população e suas práticas culturais, consideradas não-condizentes com o processo em desenvolvimento e suas benesses para a cidade, bem como delimitavam uma forte ideologia do trabalho, que rondou os documentos oficiais e páginas dos jornais do século XIX e começo do XX, para servir de influência e compensação “a degeneração étnica” que “prejudicava” o trabalho da população local.

Nestes idos, a paragem preferida de Bolo-flor era a feira livre da Av. Generoso Ponce, centro da cidade, em que, além do comércio de bolos e flores, dedicou-se à venda de imagens sacras e raízes medicinais. Conforme declara “Aésseo”, a condição de mascate foi porta de entrada de Zé Bolo-flor para a vida na e da rua. Comercializando artigos religiosos, flores e bolos, a cidade começa a reconhecer a sua presença nas grandes feiras, organizadas na região central da cidade e nos pontos de grande visibilidade pública.

“No começo, ainda menino, em companhia de meu saudoso pai, dirigi-a me à Avenida Generoso Ponce para efetuar as compras da semana(...). É que naquele espaço público realizavam-se, aos sábados, as memoráveis feiras da cidade. Ali que conheci Zé Bolo-flor, nesta grande feira. Eu, assim falando, o primeiro contato que tive com ele, em companhia do meu pai,... ele vendia imagens sacras e quadros também com imagens de santos e essa mercadoria dele, inicialmente, ele colocava numa lona na calçada (...)” (Aésseo)

Aqui, acompanhando a narrativa, a evocação a (não) legitimidade científica do saber popular, saber popular do personagem em questão, que revela como a modernidade se impõe (e se impôs), sobremaneira, como discurso cientificista em contradição aos conhecimentos populares, pois, segundo nosso narrador, “não sei se ele tinha algum conhecimento específico, científico sobre o papel desta ou daquela raiz, se serve pra isso ou pra aquilo, pra este ou aquele mal”.

Nestes momentos iniciais da reconstituição da história do personagem, Zé Bolo-flor aparece como trabalhador da cidade. Como vimos, para a formação de uma mão-de-obra urbana (que se consolidou no Rio de Janeiro, analisado por Pechman, no século XIX e, em Cuiabá, se define com a expansão das fronteiras agrícolas da metade do século XX) aparece como fator decisivo na aparição da “vadiagem” no Brasil. A errância nascida da urgência da busca pelo “bico”, pelo

“biscate” ou pela clientela se configura como condição de sobrevivência do trabalhador urbano.

Neste sentido, Zé Bolo-flor é apresentado, pelo marceneiro aposentado “Seu Nicássio”: “Bom, ele era trabalhador... autônomo”. A condição inicial de trabalhador talvez simbolicamente seja evocada como atenuante para a mendicância que se seguirá na construção da história de vida do personagem.

Assim, a vida de rua, primeiramente como vendedor, conferiu a Bolo-flor, a condição de andante e grande conhecedor da cidade e de seus moradores. As narrativas aqui destacadas e demais recolhidas neste trabalho apontam o fato de que Zé Bolo-flor percorria longos trechos, destacadamente na região central e no Porto.

A conversão de um vendedor ambulante simples, abrigado por uma família tradicional, em mendigo maltrapilho, pelos dados levantados, foram impossíveis de determinar temporalmente. Se causada por algum fato gerador ou se mesmo a condição de louco fora auferida com os avanços dos discursos modernizadores também é difícil determinar. Sabe-se, contudo, que a partir dos anos 60, Zé Bolo-flor torna-se um tipo popular reconhecido no cenário urbano da cidade pela mendicância.

Curioso destacar que, por mais que se inquirisse aos entrevistados a respeito da localização temporal do personagem, como datas e momentos marcantes, somente a posição geográfica do personagem aparece como parte única de uma lembrança possível.

Como é o caso da afirmativa da entrevistada “Dotora”, que evoca a presença em um mesmo e determinado ponto da cidade, já completamente urbanizado, como ponto de parada do mendigo. Referindo-se aqui exatamente a um ponto, entre as avenidas Getúlio Vargas e Barão de Melgaço, no centro, local predileto dos projetos modernizadores.

“Eu me lembro de Zé Bolo-flor, já na década de 60, lá pra 68, quando eu estudava nas “Irmãzinhas”... tomava ônibus, saltava no centro e tinha que subir a Getúlio Vargas pra ir pro colégio. Hoje se chama Praça Santos Drumond e tem uma outra escola (...) Nesta época, eu vinha com mais alguns estudantes, subindo a Getúlio Vargas e sempre nos deparávamos com o Zé Bolo-flor, um senhor alto, que carregava... sempre estava com um saco cheio de papéis” (“Dotora”)

Existia algo de especial nesse mendigo? A resposta parece ser sim, já que é o que afirmam os narradores, pois: “ele é uma figura que até hoje é lembrada. Então foi uma figura que marcou”.

Zé Bolo-flor trajava-se, surpreendentemente, de maneira elegante, ao seu modo, uma vez que, segundo nos narra “Dotora”, o terno, mesmo que mal alinhado, era traje corriqueiro, uma lembrança viva da condição cidadã, longe das ruas e de suas mazelas.

“Sempre que eu observava, é como se ele tivesse... ele vestia um terno. Botava uma camisa despojada por baixo e um terno também assim sujo, desgastado por cima. Como se quisesse manter uma vestimenta de um tempo áureo assim... que ele já tivesse usado. Mas sempre tinha por baixo de uma camisa feia, desgastada, um paletó (...) também sem um bom aspecto” (Dotora).

A Cuiabá dos anos 50 e 60 tinha também sua geografia boêmia. Os bairros mais antigos, e por isso, de certa forma, relegados ao esquecimento pelos projetos arquitetônicos, desenvolvimentistas se tornam locais propícios para a boemia cuiabana. É o caso do bairro do Porto e o bairro Tanque do Baú<sup>45</sup>, ou somente Baú.

Estes locais afastados dos discursos modernistas e mal afamados, um verdadeiro nicho da boemia decadente da cidade, eram os espaços de constituição da vadiagem com as diversas jogatinas, casas de prostituição conhecidas e bares soturnos da cidade de Cuiabá.

Surpreende, contudo, que Zé Bolo-flor, ao contrário do que caracterizava a boemia carioca e mesmo alguns tipos da cuiabania, circulava livremente nos espaços públicos e festejos da cidade e era, até o que se sabe bem aceito. Isto revela relação ambígua que o personagem mantinha com a população: muitas vezes temido e outras, reverenciado.

É o que aponta “Dotora” ao afirmar o pertencimento do personagem à cidade. A narradora surpreende-se com o fato de que, em todos os eventos festivos da cidade, a presença do personagem não se constituir como empecilho, sendo muitas vezes até requerida, e não-reprimida.

A presença do Zé Bolo-flor nas festividades da cidade é outro fator de destaque. Inserido no processo de contradição entre as manifestações culturais do passado e as novidades da modernidade, Zé Bolo-flor define-se como um signo

---

<sup>45</sup> Sobre o surgimento do Porto e do Tanque do Baú ver capítulo 2.

destes enfrentamentos culturais em curso no final dos anos sessenta, pois, figura presente nas festividades populares e mesmo nos círculos privados da classe pobre e média, sequer houve referência a ele nos espaços mais refinados da elite local.

Vejamos, novamente, o que afirmam assim, os narradores. Segundo as impressões do Sr. “Aésseo”, o personagem encontrava-se excluído das festividades da “alta sociedade” e sua penetração dizia respeito mais aos círculos sociais da classe pobre e da classe média. Outra importante afirmação que compõe o relato é a afirmativa de que “ele não tinha acesso na sociedade cuiabana”, uma vez que, para o narrador, a “verdadeira” sociedade cuiabana era apenas aquela “alta sociedade” e de seus filhos. Contudo, como demonstram outros relatos, nas festividades públicas não havia restrição à sua entrada, talvez pelo caráter popularesco dos eventos.

Os episódios marcantes lembrados pelos entrevistados reforçam a aceitação da idéia que havia uma senão entusiasmada, mas discreta e insistente, aceitação popular de sua presença: o andar triunfal nas missas mais solenes da Catedral.

“(…) Eu ia, por exemplo, para a Catedral assistir uma missa, as vezes uma missa importante, igreja lotada, sociedade toda... Bolo-flor entrava pelo corredor central e chamava a atenção porque ele entrava de saco nas costas, entrava como mendigo, chapéu na cabeça... Ele tirava o chapéu, chapéu de palha que ele usava. Entrava .... triunfalmente (risos). Sobre os olhares... às vezes olhares críticos, quando ele se postava em frente ao altar, o altar-mor, as vezes tinha bispo celebrando a missa, ou um padre, que é o vigário-geral da Catedral... e ele pegava o saco, colocava assim de lado, ajoelhava e rezava rapidamente” (Aésseo).

Outro fato é a presença nos eventos promovidos pela Rádio A Voz do Oeste, única na cidade então:

“Ainda garoto, eu... na Radio Voz do Oeste, no Cine Teatro Cuiabá existiam aqueles programas de auditório da época. Então, os garotos e meninas iam assistir os programas da Radio Voz do Oeste no Cine Teatro Cuiabá, né? Época de carnaval (...) nesses programas de auditório realizavam-se aqueles concursos para escolha de marchas carnavalescas... eram vários autores de marchas carnavalescas entre os quais aparecia o Zé Bolo-flor. O Zé Bolo-flor, especificamente, ele não cantava. Para você ver (...), uma composição dele, outras pessoas cantavam por ele. Mas ele sempre estava ali ao lado daqueles que cantavam no palco. (...) transmitia pelo radio para toda Cuiabá” (Dotora)



Assim, podemos destacar, a entrada triunfal nos corredores da Catedral Metropolitana, o que, sem dúvida, permitia um reconhecimento popular do personagem como outros andarilhos jamais alcançaram.

O carnaval era momento mais visível da integração do personagem à cidade. Segundo a idéia de que há uma transposição de papéis sociais que Da Mata aponta em *Carnaval, Malandros e Heróis*, em fevereiro, o mendigo convertia-se em respeitável folião.

Assim, temos o relato que demonstra como, durante o carnaval, ele se integrava plenamente aos blocos carnavalescos da cidade de Cuiabá. Zé Bolo-flor, que na condição de mendigo pertencia a marginalia da cidade, no carnaval se vestia, fantasiava e desfilava pela avenida, juntamente com os demais foliões. O banho e os trajes e fantasias novas eram os bilhetes de entrada para as festividades da cidade nos quatro dias de festa.

A integração do personagem na cidade durante o carnaval é significativa da dualidade de elementos que tornam contraditória sua inserção social. Pois, na condição de *flâneur* sem paragem, sua presença paradoxalmente alegre e taciturna é alegórica das práticas culturais da cidade de Cuiabá.

Alegre, pois salienta o carnaval como parte da ritualística celebrativa religiosa da Igreja católica, já que é originado da celebração portuguesa denominada *entrudo*<sup>46</sup> que tinha como significado a idéia de liberdade e descontração dos cristãos antes de um período de devoção que antecedia a Semana Santa. E taciturna, pois, mesmo fantasiado e integrado, Zé Bolo-flor continuava sendo o mendigo da cidade, marcado pela adversidade e pela fome.

“Quando era época de carnaval, ele gostava de pular na frente dos blocos e cordões de carnaval que passavam pela rua.(...) Das festas carnavalescas que ele gostava mais. Passava um bloco, um cordão, ele ficava na frente assim. (...) Achavam até graça dele... Ele dançava um pouco e depois saía. E ficava esperando o outro cordão...” (Dedê)

Como descrevemos nos capítulos anteriores, as manifestações culturais da cidade de Cuiabá no começo do século XX passavam por abruptas transformações.

---

<sup>46</sup> Prática festiva portuguesa onde as pessoas atiravam água, ovos e farinha uma nas outras. O festejo acontecia num período que antecedia a quaresma. Chegou ao Brasil por volta do século XVII e foi sendo influenciado gradativamente pela “Festa da Carne” celebrada na Itália e França, onde o carnaval ocorria na forma de desfiles urbanos com foliões usando máscaras e fantasias.

O carnaval ganha status de manifestação popular genuinamente brasileira nas primeiras décadas do século e, na tentativa de adesão aos novos valores nacionais e fortemente influenciada pelos discursos modernizadores de costumes, a “Folia de Momo” vai gradativamente substituindo as antigas práticas e danças folclóricas<sup>47</sup>.

O carnaval em Cuiabá teve como marco o ano de 1928. Os blocos eram separados entre rapazes e senhoritas e representavam o modismo dos grandes centros urbanos do país. A partir de 1930, os blocos começam a ser substituídos pelos clubes e bailes, que “compostos por elementos da elite de Cuiabá, afastam-se gradativamente do carnaval de rua, cedendo lugar aos blocos e cordões populares.” (Calix, 1989: 03)

A característica popular dos cordões, que até os anos 60 dominam o carnaval da cidade, é facilmente demonstrada por seus fundadores: pessoas de baixa renda, residentes em bairros periféricos, que tinham grandes dificuldades de organizar os festejos e dependiam quase que inteiramente de subsídios municipais e “livros de ouro” para prepararem-se para os festejos.

Até este momento existe, por parte do Estado e das forças econômicas e políticas locais, um processo de reformatação das manifestações populares, abolindo as não mais condizentes com o passado colonial e “arcaico” da cidade. O carnaval e os cordões tornam-se mecanismos úteis para exercer o disciplinamento da “euforia” e, em grande medida, colocando os momentos de prazer e de trabalho em compartimentos estanques, ao determinar a época de “apoteose popular” e o restante do ano de trabalho e produção.

Nos anos 70 este processo se finda e a política expansionista militar, no projeto de unificação nacional, consolida a chamada “identidade nacional”. Além disso, outros valores culturais, advindos com a migração, colaboram para se não para extinção completa, pelo menos pelo pouco financiamento e prestígio dos blocos e cordões carnavalescos. Além é, claro, da influência da transmissão midiática dos carnavais cariocas.

A condição de mendicância, contudo, não impediu que Zé Bolo-flor fosse erigido a imagem de poeta e compositor da cidade. Novamente no limiar do moderno e do arcaico, Bolo-flor, longe dos saraus e da erudição das grandes rodas literárias e

---

<sup>47</sup> Cf. ARRUDA, Maria Lúcia de Mello. *A Dança de São Gonçalo*. Cuiabá, 1982. (Monografia produzida como exigência para conclusão do curso de Especialização: “Metodologia das Ciências Sociais e Humanas”, UFMT Campus de Cuiabá).

culturais da cidade, representava, ironicamente falando, a vanguarda poética da cidade.

O saco de poemas amassados (cujo destino é não sabido) e a escrita coletiva, elaborada nos becos e bancos das praças públicas transformam a obra do poeta em lembranças da memória coletiva da cidade. O que se sabe é que algumas de suas composições tenham sido incorporadas ao repertório popular, sem que se tenha como comprovar-lhe a origem.

Na memória da narradora “Dedê”, a singela cantiga permanece viva:

“A carestia está um horror  
Pra presidente vou votar no Bolo-flor  
Falta transporte, falta café  
Pra Governo vou votar no Guaporé  
E pra Prefeito, tem que ser o Peteté”

Airam Santos, que em sua historiografia oral sobre os tipos populares, recolheu, no ano de 1989, com pequenas variações, a mesma coleção de versos, comenta:

“Esta cantiga demonstra que o personagem Zé Bolo-flor, procurava ao seu modo denunciar a real situação em que se encontrava a economia, a política e sociedade. Podemos observar na letra, que ideologicamente é repassada uma visão realista e caótica em que passava a sociedade neste momento.” (Santos, 1989: 14)

A simbiose entre o poeta e a cidade é evidente no processo de composição da poesia de Zé Bolo-flor. Segundo informam as narrativas eram os passantes, principalmente estudantes que estavam a caminho de casa, corrigiam as composições e davam sugestões para os versos. Também eram os transeuntes quem promoviam a divulgação do material poético, pois, providenciavam as cópias nas gráficas locais que eram convenientemente distribuídos novamente pela errância da cidade.

Assim, na memória dos narradores, sua escrita aberta (ao que se suspeita era semi-analfabeto) contava com a parceira da multidão disforme da cidade. Todos e cada um grafaram seus nomes em seus versos. A praça, o lugar do encontro coletivo, tornou-se lugar de composição poética. E a cidade toda, aqueles que por ali paravam, podiam engrossar o caldo múltiplo das composições.

Como escrita coletiva, os poemas pertenciam à cidade. E assim, Bolo-flor devolvia para a população aquilo que, em conjunto, era produzido. O mecanismo para realizar a distribuição pública dos poemas é bastante curioso, segundo ainda relata “Dedê”, que após a escrita coletiva, o trabalho passava para as gráficas, levado pelas mãos de “conhecidos”, que devolviam os versos em folhetos a serem espalhados pela cidade e seus transeuntes, regressando à cidade que lhe servia de temática e de co-autora.

“O grande sonho do Zé Bolo-flor era ser cantor, nesse tempo não havia televisão, só rádio. Na praça, lugar predileto dele, ele compunha músicas carnavalescas, e como não sabia escrever, pedia para alguém lhe ajudar, algumas crianças da escola, com caneta e papel na mão escreviam a letra das músicas que ele compunha (...).Ele falava a letra das músicas que ele compunha e a pessoa escrevia. Ele ficava todo contente. Depois ele mesmo pegava o papel e corria para alguém que trabalhava em gráficas para imprimir aqueles versos improvisados por ele. (...) Ele tinha muitos conhecidos, tantas pessoas que ele dizia: “queria imprimir”. E aí: “ah, eu levo para a gráfica”... Então não sei qual gráfica. (...) Depois todo alegre, vinha com o pacote de folhetos e distribuía na praça dizendo: “Esta é a minha composição” e ria” (Dêde)

A composição musical era, esta sim, exclusivamente de sua autoria. Mesmo sem conhecimento musical específico, suas melodias eram insistentemente lembradas e chegaram mesmo a concorrer nos festivais musicais da cidade. Segundo afirma o narrador “Aésseo”, ao comentar os programas de auditório promovidos na Rádio *A Voz do Oeste* dentro do *Cine Teatro Cuiabá*, revela como o personagem não cantava, mas era figura marcante nos concursos, como compositor participante. Essa é uma passagem bastante conhecida dos narradores: o Zé Bolo-flor nos programas de auditório.

A coletivização de sua poética é fato notado pelos narradores. Ainda segundo afirma “Aésseo”, sobre a autoria das músicas, as composições eram, letra e música, de Zé Bolo-flor, mesmo que não fosse evidente qualquer formação musical, atestada pelo fato de “tocar a caixinha de fósforo”. Outra ênfase é dada no caráter popular da consulta pública realizada por ele, pois “ele fazia esse tipo de pesquisa de opinião.. que hoje tem... IBOPE... mas ele fazia tipo formiguinha, né? Antes dele ir a Rádio Voz do Oeste, ele procurava ouvir as pessoas”.

Nas narrativas fica claro que as composições eram sempre do agrado da população, bastante apreciadas por quem cruzava as praças percorridas pelo

*flâneur*. Mesmo com a pouca sonoridade de uma caixa de fósforo (os relatos insistem que ele não tinha formação musical), esta converteu-se em instrumento musical de grande valia para ritmar as marchinhas carnavalescas compostas por ele e o corre-corre da multidão apressada que tomavam as parcas calçadas de então.

Algumas músicas do repertório popular cuiabano são atribuídas a ele. Entre elas encontram-se as canções *Eu vim, Eu vim* (onde Zé Bolo-flor é citado nominalmente) e *Se essa mulher fosse minha*. Nas narrativas, mesmo diante da imprecisão de informações, os relatos apontam no sentido de uma obra com mais de cem músicas ainda hoje desconhecidas ou mesmo extraviadas.

Frustrado o sonho de cantar no Rádio, Zé Bolo-flor, segundo algumas narrativas recolhidas, em troca de um prato de comida ou roupas limpas, devolvia pequenas cantigas e versos ao benfeitor. A música, sem mediação do dinheiro, convertia-se em valor de troca.

Pelo que se pode reconstituir, é no final dos anos 60 que Zé Bolo-flor enlouquece. A condição solitária é evocada como uma de suas primeiras causas. Pois, “ele era muito pobre, vivia sozinho, da caridade dos cuiabanos, algumas pessoas davam-lhe roupas velhas, chinelos, comida.”

A solidão como manifestação da loucura, descrita nos relatos, revela, na cidade de Cuiabá, resquícios dos liames sociais de comunidade, que segundo Ieda Tucherman, no período medieval, moldavam os corpos e a relação privado-coletivo.

Na vida comunitária medieval, o isolamento se constituía em atentado social, pois,

“o isolar-se fosse imediatamente objecto ou de suspeita (contestação), ou de heroísmo (ou santidade), em todo caso impellido para o domínio do “estranho”. Quem se retirava, se não fosse deliberadamente para fazer o mal, a despeito da ausência de intenção, terminaria por fazê-lo, sem a proteção que o agrupamento dava aos ataques do inimigo e das tentações.” Assim, “só se expunham deste modo os desencaminhados, os possuídos e os loucos. A marca própria da loucura era o vaguear sozinho” (Tucherman, 1999: 62)

O Zé Bolo-flor, personagem excêntrico da cidade como mendigo-poeta, converte-se em mendigo-louco. Nas narrativas, a loucura aparece como conseqüência de sua arte, da efervescência de seu gênio criador. Assim, Dora justifica a demência de Bolo-flor, pela mania de “coleccionador de papéis” e de coleccionar idéias e pensamentos, pois, a loucura tinha como causa, segundo o

imaginário popular, o excesso de inteligência, registrada nos papéis que enchiam o velho saco de estopa.

Quando de sua loucura, outra faceta do personagem Zé Bolo-flor aparece nas narrativas: a homossexualidade. É o que salienta a narradora Jacyra enfatizando os aspectos pejorativos atribuídos socialmente ao personagem, já que "ele virou mendigo... ele era mendigo. Quando eu conheci, ele já era mendigo, doido e tarado".

Como seria então este doido? Assim Flávio Ferraz, em *Andarilhos da Imaginação*, caracteriza o louco de rua:

"Para ser classificado como um "louco de rua" faz-se necessário, naturalmente, que um indivíduo preencha dois requisitos: ser "louco" e ser "de rua". É assim, então, que tais pessoas podem ser pensadas como "personagens do teatro do mundo", cuja loucura se encena no palco da cidade, em praça pública. Para que essa condições sejam preenchidas, esse louco, evidentemente, será o louco "solto", não institucionalizado, aquele que escapou da psiquiatria, da medicação e do hospício. De um modo geral, será o louco pobre e sem família, ou cuja família não possa dele cuidar. Sem a presença da família, não existe quem possa envergonha-ser da publicidade de sua loucura. Na maioria das vezes, ainda que haja exceções, sua loucura acrescenta-se à mendicância e à perambulação, circunscritas a limites que podem ser os da cidade ou uma parte dela" (Ferraz, 2000: 112).

Sem família, sem paradeiro, a publicidade da loucura de Bolo-flor acaba por incrementar o fascínio sobre sua figura. De poeta da cidade, é investido à posição de louco da cidade.

Carlos Drummond captou este espírito presente nas cidades do interior do Brasil no seguinte poema:

"O doido passeia  
pela cidade sua loucura mansa.  
É reconhecido seu direito  
à loucura. Sua profissão.  
Entra e come onde quer. Há níqueis  
reservados para ele em toda casa.  
Torna-se o doido municipal,  
respeitável como o Juiz, o coletor,  
os negociantes, o viajário  
O doido é sagrado. Mas se endoida  
de jogar pedra, vai preso no cubículo  
mais tétrico e lodoso da cadeia" (1974:73).

Ao “jogar pedra”, Zé Bolo-flor deixa de ser *flâneur* da cidade. Não se sabe exatamente porquê, no final dos anos setenta, sua loucura torna-se institucionalizada e é encaminhado ao Hospital Psiquiátrico Adauto Botelho.

Neste momento da cidade, os discursos científicos tornam-se mais entusiasmados, já que corroboram com o desenvolvimentismo da ditadura militar. As mudanças desencadeadas na configuração urbana andam *pari passu* com a disciplinarização dos corpos e das condutas. Para Tucherman,

“assistimos à associação entre o poder disciplinar e a “tecnologia política do corpo”. Esta constitui um saber do corpo que, não sendo a ciência do seu funcionamento, fala de um controle das suas forças e da capacidade de dobrá-las. É o agente que deve gerir a vida dos homens, no sentido da maior e melhor utilização dos corpos e mentes pela sociedade” (Tucherman, 1999: 92)

Assim, a racionalização do espaço que se intensifica numa cidade que se prepara para a metropolização também propõe uma nova gestão dos corpos. No caminho para a multiculturalização que a migração vai desencadear nas décadas de 70 e 80, as instituições disciplinares ganham força e poder.

Num estudo sobre o Pavilhão de Alienados em Cuiabá, Raquel Pinho, afirma:

“Resistentes ao estabelecimento dessa nova ordem, os loucos, pouco a pouco, são encarcerados e retirados da cena urbana. (...). Mas a constituição do louco como problema urbano, ou ainda, a percepção do louco como perigo social imanente, vai alicerçar-se em outras bases, quando entram em cena o projeto de construção da nação e a constituição de uma população civilizada” (Pinho: 2006, 120)

Morto no Adauto Botelho, entre os anos de 1972 e 1974, Zé Bolo-flor não teve reconhecimento de seu corpo. Na condição de indigente, fora enterrado em uma vala numerada no Cemitério Parque Cuiabá. Os seus pertences tiveram destino incerto e o famoso saco com os poemas foi parar no lixo hospitalar. Enterrado a pessoa civil, o cidadão José Inácio da Silva, nasce o personagem e ícone da história cultural da cidade.

Os arquivos anteriores aos anos oitenta do século XX, infelizmente, estão indisponíveis e o sigilo médico impede que a questão biográfica da loucura possa ser melhor explicitada. Teria enlouquecido mesmo o nosso personagem? Ou terá sido a cidade que lhe conferiu a nova pecha em virtude de um projeto modernizador

na qual o controle sobre a relação do corpo com a cidade era parte do “receituário” do avanço moderno? Os dados presentes não nos permitem definirmos qualquer direção clara.

O que se sabe é que a questão da loucura e a carga pejorativa que por ventura estivesse por sobre nosso personagem se esvai com sua morte, pois mesmo sem identificação ou cerimônia religiosa, Zé Bolo-flor teve sua morte celebrada nos veículos de comunicação locais. A mídia participa, assim, da constituição deste personagem local. Um indigente noticiado? Era mais um indicativo da paradoxal relação que o personagem teve com sua cidade.

É o começo da formação de uma imagem folclorizada e caricaturizada do personagem: morto, o mendigo tornou-se símbolo do passado da cidade e de sua cultura tradicional. Hoje, Zé Bolo-flor tornou-se nome de um parque nas proximidades do hospital que faleceu e também de muitos projetos psiquiátricos desenvolvidos pela instituição. Foi homenageado num concurso de poemas da Secretaria de Cultura Municipal: Zé Bolo-flor, andarilho-poeta. E vez por outra é referenciado nos discursos regionalistas.

Na valorização de sua presença marcante no espaço urbano da cidade a uniformidade do tom nostálgico. Recuperar sua imagem, para os folcloristas locais, seria “resgatar” sua cidade, os laços de solidariedade comunitários que cimentavam as relações sociais. O Bolo-flor folclórico perdeu seu potencial transformador e heróico.

O heroísmo errante deste personagem cidadão moderno, deste artista analfabeto e maltrapilho, a força agregativa de sua poesia coletiva e fantasmagórica, porque desconhecida, mas viva na memória dos narradores, permitem visualizarmos as fissuras da constituição da modernidade em Cuiabá. O sonho do projeto que parecia tão distante nos idos séculos XIX e XX se revela como o triste pesadelo do esquecimento e das perdas de referenciais.

Mais do que ícone de um passado, Zé Bolo-flor se atualiza como emblema da contradição do avanço capitalista moderno, onde a ânsia produtivista e a racionalização instrumental da natureza e dos homens, reificam as relações sociais e fragmentam os sujeitos, moldando homens freneticamente estáticos e indiscerníveis nas massas amorfas das cidades e impedindo que a lírica verdadeiramente livre e expressiva da condição humana se personifique nos andarilhos vagabundos de hoje e de sempre.



## CONCLUSÃO

Na feitura deste trabalho algumas recordações, como fantasmagorias, estiveram sempre em baila. Não nos referimos apenas à memória dos entrevistados e o tom nostálgico que marca suas falas. Mas mesmo na composição e definição da temática esteve presente a lembrança de uma cidade não-vivida, contudo experimentada na audição infantil atenta das narrativas dos “antigos”.

Assim, memória e narrativa se revelam como elementos-chaves constituintes tanto do recorte temático como da opção metodológica adotada. A grande questão seria, através da obra de Walter Benjamin, reconhecer um método capaz de dar conta do fenômeno da boemia e sua relação com a modernidade, e, mais, recuperar nas narrativas díspares e, muitas vezes, conflitantes sobre o *flâneur* local, José Inácio da Silva, o Zé Bolo-flor.

É da oposição entre narração e informação que Benjamin extrai um conceito de narrativa, espécie de luto pelo momento perdido e findo, em que a oralidade prevalece como forma de discursividade. Graças à incapacidade moderna para a comunicação da experiência, a narração dá lugar ao jornalismo, e o épico é substituído pela incomunicabilidade solitária do romance.

Desta forma, temos que para Benjamin, rememorar é uma experiência una e coletiva, já que é através da rememoração universal que é possível trazer à tona ou dar dignidade aos mortos, salvando-lhes por conferir sentido ao que passou.

É essa a perspectiva deste trabalho: a rememoração de um excluído da história, fazendo justiça a seu passado, não de modo personalista, mas trazendo com ele a rememoração da própria da cidade que lhe deu abrigo, com as feridas que o processo civilizatório moderno cravou e constituiu.

Para isso, na coleta dos dados que pudesse delinear, mesmo que de maneira imprecisa e por vezes tênue, qual era afinal a imagem que este personagem da cidade deixou, trinta anos após a sua morte, em quem cruzou-lhe o caminho. Apresentando quais recordações ainda vivem, recordação cunhada pelo olhar distraído das crianças e dos jovens de então, hoje, em sua maioria, sexagenários ou mesmo octogenários em suas memórias juvenis.

Escolhemos o referencial teórico da história oral, por entender que, através da entrevista livre com membros das mais diferentes classes sociais e formações culturais poderíamos reproduzir uma criação coletiva, uma imagem translúcida, uma

materialização da imagem que a cidade fazia do personagem, realizando conexões entre os signos sociais que de certa forma evidenciasse a convergência das multiplicidades de experiências vividas e sentidas no espaço da cidade.

De todos os elementos e curiosidades percebidas talvez que a tenha mais alcançado destaque é a espacialidade do personagem, viva nas narrativas de todos os entrevistados aqui apresentados. É sabido, por meio da análise ao fundamento teórico abordado, que a modernidade, e a boemia como reflexo desta, se imprime numa dupla condição: temporal e o espacial.

Contudo, a ênfase ao caráter temporal do advento da modernidade e sua aceleração do tempo na luta frenética com o arcaico e com a tradição parece esconder como a “máquina” moderna atua decisivamente sobre o espaço e a noção de espaço humano, seja por meio da configuração urbana ou mesmo pela abolição decisiva das distâncias graças às tecnologias de várias ordens.

Porém, ao nos depararmos com os dados biográficos do personagem Zé Bolo-flor enfaticamente apresentados pelas narrativas temos a inserção espacial do personagem no espaço urbano como grande destaque das abordagens. A errância do caminhar sem destino, passados trinta anos de sua morte, fora rastreado na imagem reconstituída pelos narradores. E o Zé Bolo-flor, longe de ser um personagem sem paradeiro, permanece insepulto nos becos, esquinas e vielas que lhe parecem servir de jazigo nas memórias recolhidas. Não é em uma residência ou casarão tombado que o personagem pode ser rememorado, mas em todo espaço (central) da cidade de Cuiabá, mesmo com as transformações que a contemporaneidade lhe impõe diariamente.

Assim, por mais que a avalanche, que chamamos memorialista, do “resgate cultural” tenda a cristalizar sua atuação e lhe inserir no folclore da cidade de Cuiabá, Zé Bolo-flor, indigente com morte noticiada pela imprensa local, sobrevive não como passado embalsamado e como bandeira deste ou daquele discurso regionalista, mas como uma experiência de alteridade, de criatividade e do desejo da cidade de uma existência outra que não aquela experimentada no processo de reificação e atomização modernos e capitalistas, que fizeram tombar as manifestações culturais arcaicas e mesmo uma forma de existência plenamente única e espontânea nascida do isolamento deste sertão tão brasileiro como outros mais.

Este trabalho se apresenta como uma tentativa. Tentativa de realizar uma tarefa nos legada por Benjamin em suas teses-testamento. Vejamos o que apresenta na tese VII da *Teses sobre Filosofia da História*:

“Ora, os dominantes de turno são os herdeiros de todos os que, algum dia, venceram. A identificação afetiva com o vencedor ocorre, portanto, sempre em proveito dos vencedores de turno. Isso diz o suficiente para o materialismo histórico. Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais” (...) Sua existência [a dos bens culturais] não deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas também à corvéia sem nome de seus contemporâneos. Todo documento de cultura é um documento de barbárie. E assim, como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialismo histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.”

Escrever uma história a contrapelo é fazer viver a corvéia que constitui o passado cultural de toda a civilização. Seus mendigos, bêbados, loucos e prostitutas, os reversos de outros tantos também “sem nome”, os trabalhadores dedicados de todos os dias, que especialmente no caso brasileiro, não somente sucumbiram na marcha triunfante dos nomes que a história cultural celebrou (e que hoje a indústria cultural celebra como cultura), mas que, no isolamento de seus costumes brejeiros e jecas, puderam erguer nosso verdadeiro passado cultural.

Como personalidade folclorizada, própria do populismo cultural dos últimos tempos, nosso personagem torna-se um documento de cultura que é também documento de barbárie; barbárie que revela os reveses da modernização que alija imensos contingentes populacionais das mínimas condições de existência, que reifica as relações sociais e homogeniza os homens dos espaços das cidades.

Zé Bolo-flor, como todos nossos mortos ainda sem redenção, “jaz por terra” numa vala desconhecida num cemitério da capital. Mas a lembrança é a única possibilidade de escrever, pela contramão, pelo avesso, uma história cultural universal, já que do ponto de vista dos vencidos, excluídos, dos párias e que, somente nesta condição, pode revelar o quão o “rei” da modernidade capitalista está, na verdade, nu.

## BIBLIOGRAFIA

1. ABREU, Eide Sandra. Walter Benjamin e o tempo da grande indústria. *Diálogos*, DHI/UEM, n.02, 1998, pp. 65-79.
2. ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar, 1985
3. ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Brasiliense, 1989.
4. ANDRADE, Carlos Drummond. *Menino antigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
5. \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. São Paulo: Record, 2001.
6. ARRUDA, Maria Lúcia de Mello. *A Dança de São Gonçalo*. Cuiabá, 1982. (Monografia produzida como exigência para conclusão do curso de Especialização: "Metodologia das Ciências Sociais e Humanas", UFMT Campus de Cuiabá).
7. ASSIS, Edvaldo. *Cuiabá Colonial: Povoamento e Sociedade*. Cuiabá: Ed. Barros, 1998.
8. AZEVEDO, Adriana. *Do sapear baile ao sapear televisão*. Cuiabá: Edição do autor, 2000.
9. BARRETO, Paulo "João do Rio". *A alma encantadora das ruas – Biblioteca Nacional*, 2006. Disponível em <http://www.almacarioca.com.br/jdorio01.htm>. Acesso: 28 setembro 2006.
10. BARROS, João Moreira. *Cuiabá e o seu passado*. Cuiabá: Edição do Autor, 1982.
11. BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
12. BENJAMIN, Walter. *A criança, o brinquedo, a educação* São Paulo : Summus, 1984.
13. \_\_\_\_\_. *Infância Berlinense por Volta de 1900*. In: Obras escolhidas II – Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.
14. \_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
15. \_\_\_\_\_. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
16. \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1986.
17. \_\_\_\_\_. KÖTHER, Flávio (org). *Walter Benjamin - sociologia*. São Paulo, Ática, 1991.
18. \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
19. \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
20. \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
21. BLANQUI, Auguste. *La eternidad a través de los astros*. Tradução Lisa Block de Bear. Ciudad de México, Siglo Vientiuno Editores, 2000.

22. BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.
23. BRANDÃO, Carlos R. *A Cultura na rua*. Campinas, Papyrus Editores, 1989.
24. BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A Catedral e a Cidade. Uma abordagem da educação como prática social*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
25. CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história: para ler a história oral*. São Paulo: Loyola, 1999.
26. CANOVA, Loiva. *A Loucura é uma loucura: as representações sobre o louco e a ordenação do espaço urbano em Cuiabá (1989-1931)*, 2000. (Monografia apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Especialista em História, UFMT, Campus de Cuiabá).
27. CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. In: *Espéculo. Revista de estudos literários*. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero\\_24/benjamin.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero_24/benjamin.html) Acesso: 18 Maio 2005.
28. CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O Espaço Urbano – Novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Contexto, 2004.
29. CAVALCANTE. Else Dias de Araújo. *Imagens de uma epidemia – saber médico, urbanização e varíola na Província de Mato Grosso*. Cuiabá: Edição do Autor, 2002.
30. CUNHA FILHO, Manoel S. Alves. *Histórico de Cuiabá*. Cuiabá: Edição de autor, 2003.
31. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
32. DE LAMONICA FREIRE, Júlio. *Por uma poética popular da arquitetura*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
33. DROZ, Jacques (org.) *História geral do socialismo*. Lisboa: Horizonte, Vol. 01, 1976.
34. ENGELS, Frederic. *A situação da classe operária inglesa*. Marxists Internet Archives. Disponível em: <http://www.marxists.org/espanol/me/1840s/situacion/index.htm> Acesso: 19 Maio 2006
35. FERRAZ, Flávio Carvalho. *Andarilhos da imaginação*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
36. FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 2002.
37. FOUCAULT, Michel. “O que são as Luzes?” In: *Ditos & Escritos, v. II Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
38. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
39. GAUTIER, Theophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
40. HABERMAS, Jürgen. *Discurso Filosófico da Modernidade*. Martin Fontes: São Paulo, 2002.
41. HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. São Paulo, Edições Loyola, 2004.
42. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
43. IANNI, Otávio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense: 1996.

44. JACOBY, R. *Os últimos intelectuais*. São Paulo, Edusp/Trajatória Cultural, 1990.
45. KERCHE, Neuza Maria Erthal. *Vadiagem ou trabalho ordeiro: uma visão sobre o trabalhador mato-grossense*. Cuiabá: Emanuel Publicidade, 1999.
46. KONDER, Leandro. Benjamin e o marxismo. *Alea.*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2003. pp. 165-174. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em: 04 Novembro 2006.
47. \_\_\_\_\_. *O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
48. \_\_\_\_\_. Os sofrimentos do “Homem Burguês”. São Paulo: Senac/SP, 2000.
49. KURZ, Robert. “A honra perdida do trabalho”. Die verlorene Ehre der Arbeit, in *Revista Krisis* nº 10, Erlangen, 1991. Disponível em: [www.krisis.org](http://www.krisis.org). Acesso: 16 Maio 2006.
50. \_\_\_\_\_. *A ditadura do tempo abstracto – sobre a crise compartilhada de trabalho e lazer*. Disponível em: <http://obeco.planetaclix.pt/rkurz41.htm> Acesso: 30 Jan 2006.
51. \_\_\_\_\_. A expropriação do tempo *Folha de São Paulo*. 3 de janeiro de 1999. Disponível <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs03019903.htm> Acesso: 16 Maio 2006.
52. KUSHNIR, Beatriz. A Lapa e os filhos da revolução boêmia. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, 2002.
53. LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
54. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1957.
55. LISBOA, Armando de Melo. A Modernidade Tupiniquim. In: *Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología*, 2006. Disponível em: <http://www.naya.org.ar/articulos/politica03.htm>. Acesso em: 24 Agosto 2006
56. LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. uma leitura das Teses “Sobre o Conceito de História”*. Ed. Boitempo: São Paulo, 2005.
57. MACIEL, Laura. *A Capital de Mato Grosso*. São Paulo, 1992. (Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em História, PUC-SP, Campus de São Paulo).
58. MADUREIRA, Elizabeth. *História de Mato Grosso – da ancestralidade aos dias atuais*. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.
59. MARX, Karl. *Dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2003.
60. MATOS, Olgária F. C. de. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
61. \_\_\_\_\_. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
62. MEIHY, José Carlos Sebe. *Manual de historia oral*. São Paulo : Loyola, 2002.
63. MERQUIOR, *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
64. MESQUITA, José de. *Gente e coisas de antanho*. Cuiabá, Prefeitura Municipal de Cuiabá, 1978.
65. MATOS, Aclyse de; MIRANDA, Laércio;. *Cuiabá – um olhar sobre a cidade*. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

66. MOSS, Artur; MARVE, Evalyn. *Legend of Latin Quarter: Henry Müger and the bird of the Bohemia*. The Beechurst Press. Philadelphia, 1946.
67. MURGER, Henry. *The Bohemians of Quartier Latin*. Trad. Ellen Marriage e Jonh Selwyn. University os Pennsylvania Press: Philadelphia, 2004.
68. NADAF, Vânia. *A metáfora do progresso – o processo de modernização da cidade de Cuiabá*, 1993. (Monografia apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Especialista em História, UFMT, Campus de Cuiabá).
69. OLIVA, Jaime Tadeu. O espaço geográfico como componente social. *Cibergeo – ensino, pesquisa e tecnologia*. Rio de Janeiro. 2000. Disponível em : <<http://www.cibergeo.org/agbnacional/terralivre17/artigo2.pdf> Acesso: 20 Set 2005.
70. ORGANISTA, José Henrique. *Debate sobre a Centralidade do Trabalho*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
71. PECHMAN, Robert. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002
72. PELBART, Peter Pál. A comunidade dos sem comunidade. In: Anelise Pacheco; Giuseppe Cocco; Paulo Vaz. (Org.). *O trabalho da multidão*. Rio de Janeiro: Gryphus & Museu da República, 2002.
73. PINHO, Raquel Tegon. *Cidade e loucura – entre o censo de 1890 e a inauguração do pavilhão de alienados de Cuiabá*. Cuiabá, 2006. (Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em História, UFMT, Campus de Cuiabá).
74. PÓVOAS, Lenine C. *Cuiabá de outrora*. São Paulo: Editora Resenha Tributária, 1983.
75. \_\_\_\_\_. *História da Cultura Mato-grossense*. São Paulo: Editora Resenha Tributária, 1984.
76. PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil*. São Paulo: Anablume, 2006.
77. ROMANCINI, Sônia. *Cuiabá - paisagens e espaços da memória*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.
78. ROUANET, Sérgio Paulo. *O espectador noturno*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
79. \_\_\_\_\_. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
80. \_\_\_\_\_; PEIXOTO, Nelson Brissac. É a Cidade que Habita os Homens ou São Eles que Moram Nela? *Revista USP – Dossiê Walter Benjamin*, v.1.n.15,1992. pp. pp. 48-72,. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n15/artigo8.pdf>. Acesso: 20 Mar 2005.
81. \_\_\_\_\_; WITTE, Bernd. Por que o moderno envelhece tão rápido? *Revista USP – Dossiê Walter Benjamin*, v.1.n.15,1992. pp. 101-117. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n15/artigo8.pdf>. Acesso: 20 Mar 2005.
82. SABOUL, Albert. *Luzes, crítica social e utopia durante o século XVIII francês*. In: DROZ, Jacques (org.) *História geral do socialismo*. Lisboa: Horizonte, Vol. 01, 1976.
83. SANTOS, Airam. *Contribuição para o estudo dos “tipos de rua” de Cuiabá: Maria Taquara*, 1989 (Monografia apresentada como exigência

parcial para obtenção do grau de bacharel em História, UFMT, Campus de Cuiabá).

84. SENNETT, Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Ed.Record, 2006.

85. TUCHERMAN, Ieda: *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Lisboa, Ed. Vega, 1999.

86. VILARINHO NETO, Cornélio. *Metropolização Regional – formação e consolidação da rede urbana do Estado de Mato Grosso*. São Paulo, 2002. (Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Geografia, PUC-SP, Campus de São Paulo).

87. VOLPATO, Luiza Rios Ricci. *Cativos do Sertão. Vida Cotidiana e Escravidão em Cuiabá entre 1850-1888*. São Paulo/Cuiabá: Marco Zero/ EdUFMT, 1993.

### DISCOGRAFIA

1. GIL, Gilberto. “A Rua”. CD Revisado”. Rio de Janeiro: gravadora Universal Music, 2004.
2. MARTINS, Moises. “Tipos Populares”. CD Sentimento Cuiabano – Pescuma, Henrique e Claudinho. Cuiabá, s/d.
3. YUKA, Marcelo. “O que sobrou do céu”. CD Rappa - Lado B, Lado A. Rio de Janeiro: gravadora Warner, 2000.



## ANEXOS

### Descrição do personagem

Dedê:

“Eu conheci... de nome José Inácio da Silva, popular Bolo-flor. Este homem muito alegre, conhecido na nossa Cuiabá como Zé Bolo-flor. Ele teve esse apelido por ter sido vendedor de bolo e flor. E uma família cuiabana fazia flores artificiais e o bolo também. (...) Foi apelido que os cuiabanos colocaram nele. Ele vendia bolo, vendia flor. Dizia: “compra, compra, tá gostoso. Compra, a flor tá bonita!”. (...) E o Zé, saía pelas ruas, perto de colégios para vender bolos e flores pela manhã. A tarde sentava na praça com uma latinha na mão e ficava cantarolando músicas populares da época. E assim a criançada que saía da escola começava a rodear, fazer perguntas para ele. (...) Ele era muito pobre, vivia sozinho, da caridade dos cuiabanos, algumas pessoas davam-lhe roupas velhas, chinelos, comida (...) Mais ou menos 1956, 1957 é... aí sumiu. Eu me recordo que aí ele sumiu, acredito que ele tenha falecido.”

Aésseo

“Olha, Zé Bolo-flor, como eu digo aqui, eu conheci ainda garoto, (...) eu tenho tudo escrito aqui. No começo, ainda menino, em companhia de meu saudoso pai, dirigi-a me à Avenida Generoso Ponce para efetuar as compras da semana. Em Cuiabá, naquela época, aos sábados realizavam-se aquelas tradicionais feiras livres aos sábados. Então os comerciantes vinham do interior traziam mandioca, os que criavam porcos, matavam os porcos, vendiam a carne, toucinho, lingüiça, manteiga caseira comprava-

se ali, os queijos (...) Os japoneses misturavam-se aos interioranos da terra e vendiam as furtas, produtos hortifrutigranjeiros. É que naquele espaço público realizavam-se, aos sábados, as memoráveis feiras da cidade. Ali que conheci Zé Bolo-flor, nesta grande feira. Eu, assim falando, o primeiro contato que tive com ele, em companhia do meu pai,... ele vendia imagens sacras e quadros também com imagens de santos e essa mercadoria dele, inicialmente, ele colocava numa lona na calçada (...). Colocava-se a lona sob a calçada e vinha as imagens e os quadros e ali ele vendia. Mais tarde, passou a comercializar raízes e ervas medicinais... não sei se ele tinha algum conhecimento específico, científico sobre o papel desta ou daquela raiz, se serve pra isso ou pra aquilo, pra este ou aquele mal, mas a verdade é que ele comercializava raízes ali, conhecia as raízes(...) Ele é uma figura que até hoje é lembrada. Então foi uma figura que marcou (...). Ele era cuiabano e vivia na casa da dona Jóia, mas era sobrinho do professor Américo Salgado.(...) Muito pobre e já idoso, com a saúde debilitada, Zé Bolo-flor se transformou num mendigo e, de sacos nas costas, perambulava pelas ruas em busca da caridade alheia. (...) Quando moço não tinham medo dele. Talvez quando velho, idoso, debilitado, com saco nas costas... talvez nessa fase fosse motivo de chacota (...) As pessoas mantinham uma certa distância dele, em função da debilidade. Talvez como mendigo, né? Maltrapilho pelas ruas da cidade. (...) Eu me lembro dele de saco nas costas, maltrapilho andando pelas ruas.(...) Mais tarde pelo noticiário, tomei conhecimento do infausto falecimento de Zé Bolo-flor.”

Ditora

“Eu me lembro de Zé Bolo-flor, já na década de 60, lá pra 68, quando eu estudava nas “Irmãzinhas”... tomava ônibus, saltava no centro e tinha que subir a Getúlio Vargas pra ir pro colégio. Hoje se chama Praça Santos Drumond e tem uma

outra escola (...) Nesta época, eu vinha com mais alguns estudantes, subindo a Getúlio Vargas e sempre nos deparávamos com o Zé Bolo-flor, um senhor alto, que carregava... sempre estava com um saco cheio de papéis. Era algo assim que nos chamava a atenção, porque parecia que eram papéis importantes... porque ele tava sempre ajuntando aqueles papéis. (...) Ele era uma figura um tanto grande, e a criança parece que tem uma visão maior ainda do que aparenta ser... ele nos metia um certo temor... porque aquela figurona, na nossa frente... assim....E sem contar que os pais diziam que nós devêssemos tomar cuidado com figuras assim, quando tivesse indo e voltando da escola. Mas o que eu costumava observar é que, este senhor, que se chamava Zé Bolo-flor, era uma figura muito forte naquela esquina do Banco do Brasil”.

“Seu” Nicássio

“Aqui tinha aquele um... que foi criado numa casa ... ele pegou o apelido: José Bolo-flor. Como há pouco tempo, eu escutei no rádio, procurando saber o porquê que ele tinha esse nome José Bolo-flor. Aí quem criou ele, de manhã fazia bolo e ele ia vender, e a tarde saia... depois de almoçar... ele ia vender flor. Então ficou José Bolo-flor. Ele foi adotivo, agora não sei nome da família. Bom, ele era trabalhador... autônomo (...). Desde quando conheci, ele era de Cuiabá”.

Jacyra

“Na época, ele era homossexual também, né? Falava veado... Não escrevia música... ele era analfabeto (...). Tanto é que ele, quando ficou louco, ele morreu no Aduito Botelho (...). Deve ter uns 25 anos... 25 anos atrás ou 20 pra 25... por aí (...) Eu estudava no Ginásio Brasil... tinha medo dele, do Zaramella (...) Ele virou mendigo... ele era mendigo. Quando eu conheci, ele já era mendigo, doido e tarado. (...)”.

## Contexto histórico da cidade

Ditora

“O que nos chamava atenção era que, esse senhor, ele tinha acesso... toda vez que tinha uma atividade cívica, uma festa, ele era aquele figura constante ali. Ninguém reprimia a presença dele, mesmo os pais dizendo assim: “toma cuidado!” e tudo mais, mas eu notava que ele estava sempre presente nas festas. Como que se os pais nos pediam pra temer, como se fosse uma figura que pudesse causa problemas... mas por que que a sociedade estava sempre inserindo ele ali naqueles momentos? Não reprimia a presença dele? Eu acredito que ele deveria ter algum valor, né? As pessoas deviam aceitá-lo por algum motivo porque que ele sendo aquela figura exótica, tinha acesso a tudo quanto é cerimônia, evento da cidade.(...) Mesmo tendo um aspecto de mendigo, ele entrava nas igrejas, estava em festas, sete de setembro, tava sempre ele ali (...) Ele tava sempre em procissões. Sempre... *Corpus Cristi*...Eu me lembro que eu vinculava sempre a procissão do Bom Jesus de Cuiabá... eu já cheguei de vê-lo nessa procissão, que era uma procissão de muito fervor cuiabano, eu cheguei de vê-lo.”

Aésseo

“Eu quando era garoto gostava de acompanhar esmola<sup>48</sup>, (...) eu ia até no Baú, entrava naqueles cabarés que tinha no Baú. Baú tinha muito cabaré antigamente. Tinha aquelas prostitutas famosas da época: Adalgiza, Lurdinha, todo esse povo... eu conheci. Eu era garoto, mas conheci. (...)Na alta sociedade ele não tinha acesso. Era mais a classe pobre, classe média (...)

---

<sup>48</sup> Cortejo musicado com visa a recolher dinheiro para festividades de santos das igrejas locais.

Ele não tinha acesso na sociedade cuiabana”.(...) Esse detalhe é o seguinte: eu ia, por exemplo, para a Catedral assistir uma missa, as vezes uma missa importante, igreja lotada, sociedade toda... Bolo-flor entrava pelo corredor central e chamava a atenção porque ele entrava de saco nas costas, entrava como mendigo, chapéu na cabeça... Ele tirava o chapéu, chapéu de palha que ele usava. Entrava .... triunfalmente (risos). Sobre os olhares... às vezes olhares críticos, quando ele se postava em frente ao altar, o altar-mor, as vezes tinha bispo celebrando a missa, ou um padre, que é o vigário-geral da Catedral... e ele pegava o saco, colocava assim de lado, ajoelhava e rezava rapidamente. Nem sei se rezava, tudo indica que rezava. E fazia o sinal da cruz, mas não fazia um sinal da cruz assim...[apontando a testa] (...). Ele não era discreto como esse sinal da cruz [aponta testa, peito e ombros]. Este sinal da cruz exagerado, entende? Chamava realmente a atenção.(...) E depois, aquela porta lateral direita, ele saia por ali. Ele não ficava muito tempo, mas ele marcava presença. As vezes era posse do governador, uma missa de posse do governador, né? As vezes, uma missa de sétimo dia de alguma pessoa importante da cidade que havia falecido... igreja lotada.”

### **Impressões e fatos marcantes**

Jacyra

“Eu estudava no Ginásio Brasil... tinha medo dele, do Zaramella.”

Dotora

“Sempre que eu observava, é como se ele tivesse... ele vestia um terno. Botava uma camisa despojada por baixo e um terno também assim sujo, desgastado por cima. Como se quisesse

manter uma vestimenta de um tempo áureo assim... que ele já tivesse usado. Mas sempre tinha por baixo de uma camisa feia, desgastada, um paletó (...) também sem um bom aspecto.”

#### Aésseo

“Durante o carnaval, ele integrava os blocos carnavalescos de Cuiabá. Existiam vários blocos: Sempre Vivinha, Coração da Mocidade, Marinheiros... e o Zé Bolo-flor no carnaval ele se vestia, fantasiava e desfilava pela avenida, principalmente pela avenida Getúlio Vargas (...) Lotados de pessoas, de um lado e de outro, os blocos desfilavam por ali, né? E o Zé... fantasiado e tal... desfilava, né? Esse é outro aspecto que me lembro bem. (...) Agora um fato interessante, já no final da vida dele, já mesmo como mendigo (...) quando chegava fevereiro, ele tomava banho, ele cortava o cabelo, ele se vestia bem e participava dos desfiles carnavalescos... deixava de ser mendigo. Agora não sei se por orientação dos que o convidaram para participar do desfile ou por iniciativa dele.”

#### Dedê

“Quando era época de carnaval, ele gostava de pular na frente dos blocos e cordões de carnaval que passavam pela rua.(...) Das festas carnavalescas que ele gostava mais. Passava um bloco, um cordão, ele ficava na frente assim. (...) Achavam até graça dele... Ele dançava um pouco e depois saía. E ficava esperando o outro cordão...Eu me lembro da Mocidade... todos os blocos que passavam por ali, na Avenida Getúlio Vargas: Sempre Vivinha, Estrela do Oriente. Era final dos anos 50”.

#### **Produção poética**

#### Dedê

“O grande sonho do Zé Bolo-flor era ser cantor, nesse tempo não havia televisão, só rádio. Na praça, lugar predileto dele, ele compunha músicas carnavalescas, e como não sabia escrever, pedia para alguém lhe ajudar, algumas crianças da escola, com caneta e papel na mão escreviam a letra das músicas que ele compunha (...).Ele falava a letra das músicas que ele compunha e a pessoa escrevia. Ele ficava todo contente. Depois ele mesmo pegava o papel e corria para alguém que trabalhava em gráficas para imprimir aqueles versos improvisados por ele. (...) Ele tinha muitos conhecidos, tantas pessoas que ele dizia: “queria imprimir”. E aí: “ah, eu levo para a gráfica”... Então não sei qual gráfica. (...) Depois todo alegre, vinha com o pacote de folhetos e distribuía na praça dizendo: “ Esta é a minha composição” e ria. Mas nunca chegou de cantar na Rádio Voz do Oeste, que era a única existente aqui em mais ou menos 1956. Eis aqui um dos versinhos que me recordo ouvir o Zé Bolo-flor cantar:

#### Aésseo

“Ainda garoto, eu... na Radio Voz do Oeste, no Cine Teatro Cuiabá existiam aqueles programas de auditório da época. Então, os garotos e meninas iam assistir os programas da Radio Voz do Oeste no Cine Teatro Cuiabá, né? Época de carnaval (...) nesses programas de auditório realizavam-se aqueles concursos para escolha de marchas carnavalescas... eram vários autores de marchas carnavalescas entre os quais aparecia o Zé Bolo-flor. O Zé Bolo-flor, especificamente, ele não cantava. Para você ver (...), uma composição dele, outras pessoas cantavam por ele. Mas ele sempre estava ali ao lado daqueles que cantavam no palco. (...) transmitia pelo rádio para toda Cuiabá. Toda cidade ouvia, mas existia um auditório ali na Radio Voz do Oeste (...) para cem pessoas (...) O Zé Bolo-flor, as vezes, uma composição dele participava do

concurso então era chamado, (...) não cantando, mas ali acompanhando e tal. Isto tem na memória.(...) Eram letra e música. (...) Então ele, ele escrevia, né? E ai ele procurava alguém que passava... um transeunte: “Olha, escuta essa. Você gosta?” E começava a tocar a caixinha de fósforo, né? Em ritmo de marcha e começava a cantar... aí, ele verificava com a pessoa se a pessoa gostou ou não da música. Quer dizer, ele fazia esse tipo de pesquisa de opinião.. que hoje tem... IBOPE... mas ele fazia tipo formiguinha, né? Antes dele ir a Radio Voz do Oeste, ele procurava ouvir as pessoas. Utilizava como instrumento de percussão uma caixinha de fósforo, batia como se fosse o ritmo. (...) Ele não era músico, instrumentista, entendeu? Talvez tivesse na veia, no sangue, mas nunca tocou instrumento algum...que eu saiba.”

Ditora

“Agora, colecionador de papéis... papéis.... ele tava sempre escrevendo alguma coisa. (...) Falavam que ele... eu não sei se é mito ou se é uma crendice... que diziam que o Zé Bolo-flor ficou louco porque ele era inteligente demais. Falavam assim: “Olha, tá vendo ele ali com aqueles papéis, ele chegou de ficar louco porque ele era muito inteligente e deu nó no miolo dele...Assim que falavam: “Tinha muitas idéias”. Eu me lembro bem.” (...) Eu me lembro que a Radio Voz do Oeste promovia uns programas que levavam (...) “pratas da casa” pra cantar. (...) Certa vez meu pai nos levava pra ver esse programas (...). Mas eu não me lembro exatamente, assim, tê-lo visto cantando, mas ele tava sempre perto desse cantores... quando existia (...) As vezes eles colocavam um caminhão... alguma coisa... e a pessoa ficava apresentando em cima do caminhão... eu me lembro assim.... ele tava sempre por perto dessas coisas ali.(...) A gente veio a ficar sabendo que... aqueles papéis ...talvez ajuntando... ali pela praça, viemos saber depois que eram composições, né?”





# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)