

## Adelino Magalhães: imagens da Sebastianópolis

Profª Drª Regina Célia dos Santos Alves (UEL)

### **Resumo:**

*O presente trabalho tem por objetivo a leitura de dois contos de Adelino Magalhães, “Darcilinha” e “A rua”, de **Visões, cenas e perfis**, no sentido de observar o modo como a paisagem urbana do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século é reconstruída e ressignificada nos contos em questão.*

**Palavras-chave:** Adelino Magalhães; espaço urbano; modernidade

Adelino Magalhães, embora tenha uma produção considerável, não é muito conhecido, lido ou estudado. O autor, que nasceu em 1887 e morreu em 1969, escreveu dez obras, todas em prosa, hoje reunidas em sua *Obra Completa*, cuja última edição é de 1963. Esse número significativo de escritos, no entanto, encontra-se quase que esquecido, não fosse o esforço de resgate do autor empreendido por alguns, poucos, pesquisadores nos últimos anos.

Dono de uma expressão singular, Adelino Magalhães desconserta o leitor com sua prosa, quase sempre sintetizada nos adjetivos impressionista, simbolista, fragmentária, moderna. Na verdade, parece que o caminho para a compreensão da obra do escritor carioca decorre não desses aspectos isolados, mas do entendimento do modo como atuam na conformação de sua escrita, sem dúvida alguma peculiar, sobretudo no momento em que surge, primeiras décadas do século XX, o que faz com Eugênio Gomes o considere uma grande ilha, quase desconhecida, mas que não pode deixar de ser mencionada quando se pensa na literatura brasileira:

De fato não estará configurada de maneira completa a geografia imaginária de nossa literatura sem a menção de uma grande ilha, quase desconhecida: a “Ilha Adelino Magalhães”. Seu aspecto é estranho e insólito, não sendo para surpreender que só a presença *selva selvaggia* em que ela submerge faça recuar os excursionistas pouco experientes e até mesmo um ou outro explorador menos intrépido.(...) Não há realmente meio termo na obra de Adelino Magalhães, o que explica as diferentes reações que ela provocou entre nossos críticos. (GOMES, 1963, p.51. Grifos do autor)

O comentário de Eugênio Gomes, da mesma forma que lança, de modo generalizado, algumas afirmações no sentido de tentar definir a obra de Adelino Magalhães, também aponta para prováveis motivos que levaram os leitores e a crítica à incompreensão de sua literatura e, conseqüentemente, a manterem-na quase que em um anonimato. É a forma insólita da escrita, conforme mostra Eugênio Gomes, que coloca o leitor diante de um terreno movediço e desorientador, ao romper freqüentemente com a referencialidade, aliada à incapacidade da crítica de enfrentar e de se dispor a enfrentar um texto desafiador, uma das razões prováveis da marginalização da obra do escritor.

Nos textos que aqui iremos analisar, “Darcilinha” e “A rua”, ambos de *Visões, cenas e perfis*, de 1918, a escrita peculiar e insólita da qual fala Eugênio Gomes revela-se com grande força.

“Darcilinha”, que abre a coletânea citada, é um texto de difícil definição, a começar pelo gênero, uma vez que não se apresenta propriamente nem como crônica, nem como conto. Na verdade, mostra-se como uma narrativa de tom simbolista, muito mais propensa à criação de uma atmosfera, ao fugir quase por completo do enredo — e aí se esfaca o caráter narrativo —, e ao predominar a descrição e os comentários do narrador acerca da paisagem que observa. Para Eugênio Gomes, esse traço da obra de Adelino Magalhães revela o viés impressionista adotado pelo autor, por meio do qual consegue escapar da visão convencionalizada, com construções que “representam a realidade exterior e a psíquica imediatamente” (GOMES, 1963, p.5).

De fato, simbolismo e impressionismo parecem que confluem em alguns aspectos, sobretudo no modo de apreensão da realidade, que não se faz de forma direta, como pretende a literatura realista, mas por meio de impressões que se tem dessa realidade.

Em “Darcilinha”, a discussão central gira em torno da oposição entre o campo e a cidade. O texto não apresenta propriamente um enredo, uma história que se narra, limitando-se às impressões que o narrador, de dentro de um trem em movimento, apreende do rural e do urbano, duas paisagens, sob seu ponto de vista, bastante distintas: “Sonhos... e não há tanta luz algures quanto na americana Sebastianópolis, que limita com tão rústica Roça!... E tão rústica não há algures... Estondeador contraste” (MAGALHAES, 1963, p.190).

A narrativa, do início ao fim, marca a oposição entre o campo e a cidade, sendo que o narrador, homem urbano, deixa clara sua preferência pelo espaço campesino, apresentado como local da autenticidade, da pureza, da simplicidade, da vida tranqüila:

Para a campesina vivenda amável, conduziria a esposa mimosa, depois de um casamento tão alegre, tão pitoresco, tão candidamente inesquecível, como esse do meu amigo Renato, a que acabo há dois dias de assistir! Simplórios e bons amigos roceiros encheriam a casa de um sincero riso tosco, de um sapatear desenvolvido de maus dançarinos acostumados a apertar com as pernas o ventre dos cavalos. (MAGALHÃES, 1963, p.189)

A imagem do campo trazida pelo narrador, como se vê, é uma imagem bucólica, ao revelar a paisagem campestre como um “lócus amenus”. Nesse sentido, Raymond Williams, ao mencionar as atitudes emocionais diante do campo e da cidade, mostra que aquele, com frequência, é “associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples” (1990, p.1). É exatamente essa a idéia do campo trazida pelo narrador de “Darcilinha”, tanto mais quando contraposta à degradada paisagem urbana, espaço onde, a seu ver, reina a desigualdade, a artificialidade, o tumulto, o anonimato.

Nesse contexto, a personagem Darcilinha aparece como elemento central de valorização do rural. Na narrativa, Darcilinha é uma camponesa por quem o narrador se apaixona e que concentra todos os traços positivos do ambiente que habita, a começar pelo nome, “Darcilinha”, no diminutivo, que tanto revela a afeição do narrador pela moça quanto pode indicar a docilidade e a singeleza da mesma. Darcilinha é o refúgio desse narrador urbano, o qual sonha, a seu lado, com uma vida tranqüila e feliz: “Contudo uma Vitória-régia sobre o pântano plebeu! E tu, minha Darcilinha, uma Vitória-régia sobre o pântano da felicidade artificial!... Oh! Minha Darcilinha, sonhos que eu os fiz ao azulado céu desse campo – que felizes!” (MAGALHÃES, 1963, p.194).

Não é difícil perceber a semelhança entre Marília e Dirceu e o narrador e Darcilinha. Como em Gonzaga, sonha-se para os amantes uma vivência feliz e tranquila, no regaço da natureza, distante de qualquer perturbação, sobretudo daquela advinda da vida urbana caótica e sem sentido. Por esse motivo, Darcilinha é uma “Vitória-régia”, é a expressão do belo, do autêntico e do natural, que se destaca do “lodo” da civilização, pântano plebeu e de felicidade artificial. Darcilinha, assim, pode ser entendida como metonímia da própria paisagem campesina no que esta tem de simplicidade, de pureza, de rusticidade e de encantamento.

Por outro lado, no entanto, embora seja evidente a valorização do campo em oposição à cidade na narrativa de Adelino Magalhães, o bucolismo aí presente não se conforma à criação de uma imagem campestre em estado natural. Apesar da paisagem idealizada, não se trata mais de uma realidade em que o homem vive ao sabor da natureza, livre e desprendido, dela obtendo, sem necessidade do trabalho, tudo o de que precisa para a sobrevivência.

Na verdade, é possível ver em Adelino Magalhães um distanciamento da visão mítica e utópica da abundância espontânea da natureza (WILLIAMS, 1990, P.43), que passa a adquirir uma dimensão social, uma vez que o campesino, o roceiro, é aquele pequeno proprietário, que desbrava e cultiva a terra para dela retirar o seu sustento e abastecer a multidão urbana:

– Que heroísmo no desbastamento deste matagal! No plantio dessa longas e cerradas fileiras! Na capina, na conservação tão trabalhosa “disso” que já tanto trabalho te deu, infeliz amigo, humilde! E a saúva? Queixas-te dela? – queixas-te da chuva exagerada? Do exagerado calor? E tu te lamentas sobre os fretes... e tu te lamentas sobre S. M. o Intermediário!...  
Pobres amigos roceiros! Por que por este campo não passa a clássica brisa bucólica, que tange as harpas eólicas? (MAGALHÃES, 1963, p.190)

Desse modo, o espaço que se opõe à urbe não é mais a natureza intocada e abundante, mas o campo modificado pelo trabalho humano. Embora espaço ideal na visão do narrador, não pode ser concebido como local totalmente desprovido de problemas, pois questões de ordem natural, como as saúvas, a chuva e o calor, e questões de ordem econômica, como o preço dos fretes, são motivos de preocupação para o roceiro, agora muito distante da clássica “brisa bucólica”, da vivência em total estado de graça com a natureza, que embalava o bucolismo convencional.

Todavia, as adversidades enfrentadas pelo roceiro não são suficientes para que o narrador desqualifique o ambiente rural. Permanece como local positivo e atrativo porque nele, a seus olhos, reina a simplicidade e autenticidade do matuto, homem rústico, que sequer sabe dançar, mas livre de qualquer mácula, não obstante certo encantamento diante da farfalhante mundanidade urbana que se desnuda à sua frente:

... marasmados nas Avenidas de retumbante beleza, para as quais, infelizmente, volta-se, num escravismo emocionado e absoluto, a grácil rudeza de todo o Brasil roceiro, olhos esbugalhados, em ânsia de se abaixar todo, diante da pérfida beleza raquítica da Princesa indígena! (MAGALHÃES, 1963, p.191)

Apesar do fascínio exercido pelo urbano, monstro encantador, o homem do campo continua puro e íntegro, assim como sua síntese, Darcilinha: “Há em tua beleza serena um natural despreconceito, uma honestidade tão inata, tão justa, tão orgânica!... Oh! minha Darcilinha, como posso amar-te mais, mais louca, mais adolescentemente? (MAGALHÃES, 1963, p.195).

Ainda que a paisagem campesina apresentada não seja mais aquela de um bucolismo convencional, não há nada a desonrar esse espaço, e a relação de poder denunciada fica a cargo da oposição entre o campo e a cidade, sendo esta a que exerce uma pressão violenta e corruptora sobre o campo, seja na exploração daquilo que o mundo rural produz, seja na exposição de atrativos mundanos e inautênticos que, de acordo com o olhar desencantado do narrador, como visto, começa a se infiltrar no homem simples, no matuto.

Nesse sentido, como já dito, a paisagem urbana que vai se desnudando ao leitor compõe um quadro para onde convergem tanto a turbulência e a caoticidade do espaço físico quanto à mesquinhez, a futilidade e a inautenticidade do homem que a habita, revelando-se aí um *ethos* moderno para o qual o narrador não dirige qualquer palavra de elogio. É de dentro do trem, mediador entre o concreto da paisagem e as impressões pessoais que suscita no narrador, que este apreende uma realidade urbana que define como tumultuada e desoladora:

No esplendor brilhante do café, entre as luzes e os grandes espelhos e a zoadá, minhas palavras... as tuas, Cacá – todas as nossas, dos amigos – eram como fétidas flores rubras, talvez belamente rubras – como flores de civilização pervertida, no deslumbramento mau de um estranho jardim encantado.

É a felicidade!...

Oh! a felicidade de mal-aventurados da artificial e pedante e anêmica vida citadina!

Felicidade nessa tortura urbana! Felicidade na Sebastianópolis!

Cala-te, pessimista insincero – voluptuoso da Urbe!

– E corre o trem! Que ânsia!

– Que ânsia! E nessas luzes que fremem... que ânsia!...

.....  
Oh! insuportável a Urbe quando se vem da radiante e perfumosa franqueza da roça! É uma apertada e malcheirosa estalagem, de chupadas caras pretensiosas encimando magrezas ridiculamente vestidas, com excessiva e complicada e policrômica panagem, estapafúrdia e berrante, num dengo parvo, inconsistente!  
(MAGALHÃES, 1963, p.190-1)

As cenas descritas são apreendidas de forma rápida e fragmentária, acompanhando a velocidade do trem que vai vencendo os espaços percorridos rumo à Sebastianópolis. O ritmo do monólogo do narrador, dessa forma, em sintonia com o ritmo do trem, reflete a “variedade vertiginosa da paisagem”, ao mesmo tempo em que expressa o embate de sensações provocadas em seu pensamento pelas “visões fugazes, múltiplas e incompletas” (GOMES, 1963, p.62) do cenário.

A paisagem urbana, ou melhor, a percepção que dela tem o narrador, define-se como um ambiente contraditório, a mascarar com os louros da beleza, da elegância e do movimento – marcas de um mundo civilizado em marcha para o progresso – a sua real

essência, banhada pela infelicidade, pela miséria, pela podridão, pelo anonimato. Por isso, aos olhos do narrador, Sebastianópolis é a “insuportável Urbe”, a “cidade má”, de “pérfida beleza raquítica”.

Há que se atentar, ainda, para o sentido metafórico que o termo Sebastianópolis adquire em “Darcilinha”. A palavra, mais que um simples sinônimo para o nome da capital carioca, São Sebastião do Rio de Janeiro, faz alusão ao mito de Dom Sebastião, rei de Portugal desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Tal fato dá origem ao sebastianismo, espécie particular de messianismo, cuja crença repousa no retorno do rei e na fundação de uma nação poderosa e feliz.

No texto, no entanto, **Sebastianópolis** torna-se uma ironia, pois o teor messiânico contido na palavra revela-se um grande engodo, já que a urbe repousa sobre uma imagem artificial e de aparências, de tumulto e falsidade, incapaz de proporcionar ao homem uma felicidade autêntica. O narrador, portanto, numa atitude crítica e também pessimista, desfaz o sonho do mundo moderno e poderoso ao concebê-lo como um grande fracasso. Daí voltar-se para o campo, onde vislumbra o amor, Darcilinha, a simplicidade e a tranquilidade jamais encontrados na cidade. O campo, assim, transforma-se no refúgio do homem urbano, este também desorientado, fragmentado e infeliz como o espaço que habita, totalmente descrente na modernidade<sup>1</sup> e no *ethos* moderno.

De forma semelhante à “Darcilinha”, “A rua”, também de *Visões, cenas e perfis*, é um texto de difícil definição. O tom simbolista torna-se ainda mais contundente, com a criação de uma atmosfera altamente sugestiva, onde não se tem uma história a ser narrada, um acontecimento que se conta, mas quase que exclusivamente a descrição e a reflexão do narrador. Este posiciona-se como observador da rua e de sua dinâmica, comentando a todo momento aquilo que apreende da realidade presenciada.

Em “A rua”, o tema central é o espaço urbano e um *ethos* moderno observado pelo narrador-*flâneur* no olhar lançado sobre a urbe, ironicamente definida como “flor da Civilização” (MAGALHÃES, 1963, p317). A narrativa, se é que assim a podemos chamar, embora, como dito, apresente um inegável tom simbolista, é construída a partir da justaposição de quadros, de cenas particulares que o narrador apreende na descrição da rua e que de perto se assemelha à técnica de composição cinematográfica largamente usada pelos modernistas, como Mário e Oswald de Andrade, por exemplo, e que o primeiro, à propósito da poesia, chama de “polifonia poética”, que consiste na justaposição e sobreposição de imagens sem a necessidade de nexos lógico-causal (ANDRADE, 1980, p. 268).

Vale lembrar, no entanto, como mostra Ivan Teixeira, a dívida do Modernismo para com o Simbolismo quanto a esse procedimento de composição. Segundo o autor, a justaposição de imagens, normalmente colocada como invenção modernista, já é observável, bem antes, com uso recorrente, em *Broquéis*, de Cruz e Sousa (TEIXEIRA, 1993, p.XIV).

Adelino Magalhães, nesse sentido, enquanto escritor da *Belle Époque*, visto como momento de transição das estéticas presentes no final do século XIX – Realismo, Naturalismo, Simbolismo – para a virada modernista, parece compreender, por meio da técnica utilizada, a contribuição original da literatura de fim de século enquanto forma

---

<sup>1</sup> Entendemos **modernidade** aqui como o período que se inicia com a Revolução Industrial, no século XVIII, estendendo-se pelos séculos XIX e XX, e que tem na Revolução Francesa (1789) um de seus principais marcos.

eficiente na representação da realidade da vida moderna que se impõe com a entrada do novo século.

“A rua”, assim, é construída por meio de um processo metonímico, uma vez que o olhar do narrador-*flâneur* primeiramente se fixa em um espaço específico, a rua, para, a partir daí, apresentar uma visão global da paisagem urbana. Essa “rua”, tomada como metonímia da “Urbe Civilizada”, como já dito, é apresentada ao leitor por meio de pequenos quadros justapostos, como se uma câmera cinematográfica percorresse com precisão, e num movimento de *close*, cada um dos elementos que a rua contém e que a formam: o automóvel, o menino, as manifestações populares, os ricos, os miseráveis, a guerra, o operário, o armazém, os transeuntes, o anonimato, a mendiga, a crioula vestida de parisiense, as lojas elegantes, as pessoas mal vestidas, o dândi, as ciganas, o tumulto, os bondes, as vitrines chamativas, o jornaleiro, o boêmio, o vendeiro, o lixeiro, a elegância, o dinheiro, os caminhões, as bicicletas, os motociclos.

Desenha-se, portanto, a caoticidade e a pluralidade não apenas da rua, mas de toda a paisagem urbana da Sebastianópolis, vista com espanto pelo narrador:

Estrondosa vida tua, Sebastianópolis!

Carroças e carros e caminhões de tantas formas, de tantos matizes, de padarias, de armazéns, de casas de modas, de cervejarias... a correrem para o ganho do tempo, do dinheiro, numa concorrência que se parece comer a si própria, no desvario de cada vitória alheia.

E, nesse casario, que longa fila de atividades e de interesses díspares e harmônicos ao mesmo tempo! Profissionais do mesmo ramo que se tem de dar a mão, enquanto se pateiam: profissionais de ramos vários que não se pateiam, nem se podem dar a mão, na defesa do mesmo gênero de vida... ó eterna harmonia universal que não permites nem perfeitos amigos, nem perfeitos inimigos! (MAGALHÃES, 1963, p.322)

O olhar lançado sobre a cidade e o comportamento daqueles que nela vivem apontam para a consciência do narrador quanto à natureza contraditória da modernidade na busca agônica pelo dinheiro, fazendo que em meio ao caos e à competição exista uma estranha harmonia, o que lembra os comentários de Marshall Berman acerca da modernidade:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade... (BERMAN, 2007, p.24)

Dialogando com as afirmações de Berman, a rua de Adelino Magalhães é o espaço da pluralidade, das disparidades, da elegância, da modernização, da frivolidade e da futilidade, bem como da miséria, da violência e do trabalho. Mesmo quando o narrador apresenta a democracia como uma característica da rua, é com ironia que o faz:

“Instintivamente superior ... aquele espírito! Há! há! há! Democracia! Crioulinhas vestidas de Parisienses...” (MAGALHÃES, 1963, p.312).

Como se observa, o termo “democracia”, que aparece no trecho citado e em vários outros momentos da narrativa, apresenta sentido irônico ao desvelar o jogo de aparência e essência, pois uma moda que vem de fora é acessível a todos dentro desse contexto urbano de modernização, inclusive aos menos favorecidos economicamente, as crioulinhas. Todavia, o termo “crioulinha”, usado no diminutivo, carrega conotação pejorativa, evidenciando a marca da desigualdade e do preconceito, sobretudo de uma sociedade que se quer européia e branca. Desse modo, a aparente democracia, observada na moda parisiense vestida pela moça, configura-se como máscara de igualdade, incapaz de apagar as profundas desigualdades e os preconceitos sociais e raciais. Mesmo vestida de parisiense, a moça continuará sendo uma “crioulinha” e a democracia, assim, não passa de um engodo.

Na apresentação dos quadros que compõem a rua paradoxal e contraditória, cada uma das imagens captadas pelo olhar do narrador são responsáveis pela alteração freqüente do nome da rua, que se inicia como Rua João Rosas, nome cuja origem o narrador desconhece:

Rua João Rosas.  
Será porque já sabia o nome da rua ou porque, de fato, enxergue eu bem?  
João Rosas... Quem seria este?  
Essa mocinha que por aí agora passou, pela indiscrição da rua tem visivelmente nas apavoradas feições torturadas o eco do sofrimento de uma recém-deflorada!  
De uma recém-deflorada; e rua da Amargura, sombria e megera essa rua lhe será... sim, que eu o sinto! (MAGALHÃES, 1963, p.310)

As impressões do narrador acerca da moça que passa pela rua, por ele considerada uma recém-deflorada em razão da “feição torturada” que nela observa, ocasiona, metaforicamente, a mudança do nome da rua. De João Rosas passa a da Amargura, num processo de fusão com a vida também amargurada e sofrida vislumbrada para a moça. Para ela, que certamente sofrerá toda sorte de preconceitos dentro da sociedade em que se encontra, a rua será, de fato, a da amargura.

Em uma outra cena da rua, o foco se dá sobre o burburinho do trabalho e, aí, é denominada Rua do Trabalho:

Ó rua do Trabalho... como as ruas existem doutras gentes!  
Doutras gentes... ruas para “alta gente”, ruas para “certa gente”, na cidade “democrática!”  
Oh! desgraçadamente — pavorosamente verdade — essas “gentes” nunca se encontrarão na “Rua comum!” (MAGALHÃES, 1963, p.10)

Nesse novo desdobramento da rua que surge aos olhos do narrador descortina-se o tumultuado mundo da urbe civilizada, indiscutivelmente voltado para o trabalho, num ambiente de anonimato, onde se cruzam, embora jamais se encontrem, os ricos e os pobres, o capitalista e o operário, o anônimo realejeiro e o importante “seu” Fernandes, o qual passa a “Dom Fernandes” e daí a nomear a própria rua. Nesse novo

desdobramento, o autor a apresenta como rua Fernandes e Oliveira sem, no entanto, abandonar a reflexão irônica:

“Seu” Fernandes é muito conceituado.

Aquela casa de loterias e do... “bicho” (já se vê) aí, no 52, com duas portas e bonita armação, é propriedade de Manuel Antônio de Fernandes e Oliveira.

Todos o cumprimentam, com aquele risinho envernizador das reputações ... e “seu” Fernandes é uma das glórias dessa rua. (MAGALHÃES, 1963, p.316)

A importância social de seu Fernandes, como revela o discurso irônico do narrador, assenta-se na valorização incontida dada pelo mundo moderno e caótico que observa a tudo o que se imponha pela grandiosidade da aparência e pela frivolidade. A bela casa de comércio que ostenta com “bonita armação”, não passa, de fato, de um local em que, dissimulado sob o nome de “casa de loterias”, realiza-se o jogo do bicho. Seu Fernandes, assim, não é mais que um bicheiro, que enriquece à custa dos outros — por isso a lei do menor esforço —, mas que goza de respeito junto à sociedade frívola da Sebastianópolis. Por isso “todos o cumprimentam, com aquele risinho envernizador das reputações... e “seu” Fernandes é uma das glórias dessa rua” (p.316).

Glória, ainda, é o estabelecimento Cabral, Teles & Cia, expressão da mesquinhez e da futilidade social e que também passa a nomear a rua:

Rua Cabral, Teles & Cia. De fato, que bela esta fachada! Estas vitrines que esplêndidas!

Pobres casas das ruas da Cidade-Nova, de Alfândega além, com crianças sujas à porta; com panças não disfarçadas por paletós, de taverneiros de cara adiposamente relaxada e hostil; — casas de fundo escuro, misteriosamente e sonhadamente romântico, ou desgraçada e escancaradamente realistas porque são tocas com bruxonas matronas e trapos e sujeira... — ó pobres casas, pelas quais não roça jamais uma dessas fidalgas existências de flóculos multicores que é levada pelo Silfo dos automóveis, em avenidas asfaltadas, entre a feeria das luzes estrondosas, à moleza esquecida, quase nirvânica, de seus platônicos ou executados devaneios, velutineamente eróticos... na modorra das alcovas, entre as coberturas adquiridas em Cabral, Teles & Cia. (Magalhães, 1963, p.319)

A descrição feita pelo narrador é exemplar no sentido de mostrar a rua como palco das mais profundas disparidades. A rua Cabral, Teles & Cia, que ostenta a beleza de um estabelecimento elegante, de “bela fachada” e de “vitrines esplêndidas”, para o deleite das “floconosas criaturas” da Urbe, choca-se com as ruas de casas pobres, de “tocas com bruxonas matronas e trapos e sujeira”, onde todo o progresso e elegância trazidos pela modernidade jamais se fazem presentes, embora convivam no espaço urbano, lado a lado, numa estranha vizinhança que jamais se toca. Revela-se, portanto, uma consciência aguda das desigualdades sociais, acentuadas ainda mais pelo mundo moderno ao trazer elementos novos e sofisticados para a vida do homem, mas acessível a poucos.

O narrador, que por vezes se sente pouco à vontade com a condição de *flâneur*, por estar ali a observar apenas, enquanto outros trabalham duro no exercício da sobrevivência, “Sinto-me inútil, vergonhasamente inútil; acabrunhadamente inútil,

dissolvidamente inútil... Que ânsia! Eu queria ter todas as profissões em mim! Todo o trabalho humano, desde o mais instintivo ao mais complexo!” (MAGALHÃES, 1963, p.311), parece querer sair da caoticidade urbana que ironicamente observa por meio da projeção de uma imagem utópica da rua, que de João Rosas passa a Rua-Ideal, local do grande abraço solidário, no desejo de eliminar as contradições e chegar à “Síntese, luminosa; epifonicamente luminosa!” (p.325).

O desejo de síntese buscado ansiosamente pelo narrador, de comunhão capaz de fazer com que os vizinhos antes tão distantes pudessem se tocar, com “paletós e fraques e camisas-de-meia”, roçando-se num contato solidário, de eliminar tudo o que fosse desagradável, como o cheiro podre da quitanda, desfaz-se de forma abrupta, com um incidente até certo ponto corriqueiro dentro da paisagem urbana focada, uma briga, mas que destrói qualquer possibilidade de harmonia, uma vez que se opõe largamente às imagens antes colocadas pelo narrador ao significar a desarmonia, a discórdia, o conflito: “ — Ei! Qu’ é lá? Uma briga? Povaréu que corre, em repuxões, de todos os cantos... o guarda da esquina com o “cassité” empinado, frenético ao meio dos apertões anárquicos... berros, acenos para cá... mãos levantadas... (MAGALHÃES, 1963, p.323-4).

De fato, os “espasmos da Civilização” permanecem e o narrador tem consciência de que inofensivo nesse contexto é unicamente o seu devaneio no desejo de alcançar o “apoteótico “Enfim” da Síntese”:

Cuidado, pequeno!

A rua é dominada pelos espasmos da Civilização!

\*

Ôpa! Por um triz!

Inofensivo, a correr... só este meu devaneio pela tumultuosa Rua João Rosas, o meu Gavroche!... (MAGALHÃES, 1963, p.325)

Finaliza-se, assim, o passeio do narrador pela rua que, como já dito, não se configura apenas como espaço físico específico, mas, metonimicamente, é a representação da paisagem urbana da Sebastianópolis degradada.

Em “A rua”, o ato da *flâneurie* executado pelo olhar narrador, que não deixa escapar o menor detalhe da complexidade do mundo que observa e comenta, aponta para a natureza contraditória da cidade moderna, conformada em meio às mais diversas disparidades, seja de ordem econômica, social, cultural ou mesmo comportamental. Dessa forma, a rua, no texto em questão, é revelada como um organismo, assim como o homem, com “corpo e alma” (GOMES, 1994, p.12), em todo o seu dinamismo. É, ainda, como afirma o narrador, a “alma da Sebastianópolis”, aquilo que a revela em seu íntimo, em seu ser.

Assim, tanto em “Darcilinha” quanto em “A rua” está em cena a paisagem urbana da capital carioca das primeiras décadas do século XX, momento em que passa a vivenciar, de forma mais efetiva, um conjunto de experiências que podemos chamar de modernas, observadas por meio do olhar atento e reflexivo do narrador de Adelino Magalhães. No exercício detido de observação do cenário da urbe, o narrador, embora tomado por uma sensação de certo encantamento diante do ambiente citadino, pois é nele que se atém, traz à tona uma espécie de repúdio por tudo o que diz respeito a esse mundo no que tem de moderno e civilizado: a fragmentação, o caos, o anonimato, as desigualdades, a futilidade.

Em ambas as narrativas, verifica-se a visão desencantada do narrador ao descrever de forma irônica um *ethos* moderno concebido como decadente. Em “Darcilinha”, opta-se pelo refúgio campesino, idealizado enquanto espaço rústico, onde o amor e a comunhão ainda são possíveis. Em “A rua”, mergulha-se na “alma” da cidade, ou melhor, na rua, e de forma ainda mais contundente são expostas as contradições e a caoticidade que o olhar do narrador-*flâneur*, como se fosse uma câmera cinematográfica, capta com agudeza da paisagem citadina. Aí, qualquer possibilidade utópica, mais presente e possível em “Darcilinha”, desaparece quase por completo. Nem mesmo as projeções idealizantes do narrador ao imaginar a Rua-Ideal, síntese capaz de eliminar as agudas contradições da urbe, sustentam-se, uma vez que a cruel realidade observada se impõe de forma dura, eliminando a possibilidade de concretização de um outro mundo e afirmando a presença inexorável dos “espasmos da Civilização”.

Retomando as palavras de Marshall Berman acerca da modernidade, a “rua” de Adelino Magalhães fecha-se na imagem de “uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade”, ao “despejar a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia” (2007, p.24).

Tanto em uma quanto em outra narrativa, a Sebastianópolis apresentada é despida de valoração positiva, não se aproximando de qualquer sentido messiânico que seu nome possa sugerir. De fato, em ambas, embora o narrador busque agonicamente uma saída para a experiência vivenciada no caos citadino, seja no refúgio campesino, como em “Darcilinha”, seja na projeção de uma Rua-Ideal, metonímia de uma cidade utópica, a realidade urbana, no entanto, apresenta-se como uma Babel, mito recorrente, conforme Renato Cordeiro Gomes, na leitura da paisagem urbana moderna (1994:81).

Em resumo, os textos de Adelino Magalhães, por paradoxal que possa parecer, conseguem com *exatidão* traçar o perfil da moderna realidade urbana que se desenha na paisagem carioca do início do século passado por meio das *impressões* pessoais do narrador sobre o espaço observado. O movimento de construção do imaginário da cidade executado pelo autor vai ao encontro dos comentários de Italo Calvino acerca de Leopardi:

Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do vago e do indeterminado! Para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa que se aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera. Assim, Leopardi, que eu havia escolhido como contraditor ideal de minha apologia da exatidão, acaba se revelando uma testemunha decisiva a meu favor... O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe escolher a sensação mais sutil com os olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros. (CALVINO, 1999, p.75)

Vista dessa maneira, a linguagem de Adelino Magalhães configura-se como elemento fundamental no processo de reconstrução e ressignificação literária do urbano, uma vez que é do trabalho exato e metucioso do autor na manipulação da mesma que emerge a força dos significados.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. 3 ed. São Paulo: Martins/ Itatiaia: Belo Horizonte, 1980.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES, Eugênio. Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental. In: MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TEIXEIRA, Ivan. Cem anos de Simbolismo: *Broquéis* e alguns fatores de sua modernidade. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Missal/Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. Na história e na literatura. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

### **Autora**

Profª Drª Regina Célia dos Santos Alves  
Universidade Estadual de Londrina (UEL)  
Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas  
e-mail: reginacsalves@hotmail.com