

## Mulheres em Trânsito: Uma Cartografia da Comunicação na Metrópole Moderna<sup>1</sup>

José Cardoso FERRÃO NETO<sup>2</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

A formação das paisagens comunicacionais da metrópole moderna através de três personagens femininas é o tema deste artigo. A reflexão se ancora nos vestígios e marcas deixados pelas narrativas literárias de *A Sucessora*, de Carolina Nabuco, *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo e, como pano de fundo, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Discute de que maneira as personagens dos romances também protagonizam discussões em torno da imagem e do som como constituintes da relação entre o homem e o espaço-tempo das cidades. O formato ensaístico do artigo como escolha narrativa acadêmica deve suas reflexões à geografia, à história cultural e à teoria literária, que lhe forneceram suporte teórico e metodologia de análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** comunicação; cidade; mulheres; literatura.

*You cannot find peace by avoiding life*  
Virginia Woolf<sup>3</sup>.

Quando Mrs. Dalloway disse “que ela própria compraria as flores”, o que estava fazendo, na verdade, era inventar uma desculpa para sair de casa, respirar e narrar a cidade. É certo que, à noite, haveria uma festa e providências deveriam ser tomadas para receber os convidados. Mas, no fundo, o que a movia era o entusiasmo pela Londres agitada da década de 1920, das batidas do Big Ben que marcavam as horas em Westminster, dos carros que passavam pela Bond Street, do silêncio e do sussurro de St. James’s Park, de onde se observavam os ônibus de Picadilly, e das “misteriosas andanças das velhas damas discretas.”. “Amava a vida” (WOOLF, 2006, p. 11-17). E a vida era a cidade.

Cúmplice da personagem que inventou, Virginia Woolf agora sai em busca de ar, em meio à agitação dos pensamentos que atravessam o momento de criação literária, e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Geografias da Comunicação do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Bolsista PRODOC-CAPES do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, email: [joseferrao@uol.com.br](mailto:joseferrao@uol.com.br).

<sup>3</sup> A frase é atribuída à personagem de Virginia Woolf no filme *As Horas*. Cf. **AS HORAS**. Produção de Scott Rudin e Robert Fox. Rio de Janeiro: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD (115 min.).

chega à estaçãozinha de trem da pequena Richmond, nos arredores de Londres. A atmosfera idílica do subúrbio havia sido escolhida como lugar de um exílio forçado, sob a custódia do marido, dos médicos – “um bando de vitorianos desprezíveis” - e dos serviçais que velavam pela sanidade da escritora. Às cinco e vinte da tarde, na plataforma 1 reservada para os trens que ligam o vilarejo periférico à metrópole da civilização moderna, Mrs. Woolf aguarda, ansiosa, o apito da locomotiva. Nessa hora, já recomeçara o movimento dos *commuters*. Mas quem aparece primeiro é o marido, preocupado com a fuga da esposa que ele julgava incapaz de discernir, por si só, o estado das coisas. “Você tem uma história...”, diz Leonard, e passa a enumerar os motivos do passado que levaram ao aprisionamento da artista para fora do perímetro urbano de Londres. Para mantê-la absorvida no trabalho de criação literária e, aos poucos, alcançar a cura no afastamento do burburinho da metrópole, o marido tipógrafo estabelecera em Richmond uma oficina impressora. Entretanto, a paz suburbana que lhe pudesse trazer de volta a sanidade, acabava por lhe roubar a vida. “Sinto falta de Londres. Estou morrendo nesta cidade”, grita Virgínia, ofegante e desesperada, ao marido. “Isso é um direito, um direito de todo ser humano. Eu não quero o anestésico sufocante dos subúrbios, mas o solavanco tempestuoso da capital”. Londres não é mais diagnóstico; transforma-se em posologia, nas palavras da escritora que defende o direito de intervir na própria condição e definir sua humanidade<sup>4</sup>. Virgínia Woolf – ou Mrs. Dalloway – é uma ode à cidade.

Mas, o que fazer com as horas?... Esta é uma pergunta da Modernidade, identificável nas marcas e vestígios das narrativas de ficção, desobrigadas da exatidão dos fatos e dos acontecimentos, mas carregadas de historicidade. Nas páginas e nas telas, mulheres da nova era inaugurada pela indústria buscam ajustar-se aos mecanismos da vida nos grandes aglomerados urbanos e, ali, produzir sentido à experiência. Só que, tão despreziosamente como a ficção em que estão inseridas, acabam por desenhar uma cartografia de cidade, perceptível nos trânsitos e nos fluxos que esses corpos femininos, seus adereços, mentalidades e modos de comunicação traçam no espaço-tempo. Como Mrs. Dalloway, ao atravessar a Londres dos anos 1920, no Brasil duas mulheres tornam-se protagonistas de um mapeamento comunicacional da metrópole moderna nos trópicos: Marina Steen e Leniza Máier. A primeira é uma jovem provinciana, formada no açúcar do engenho, nas histórias de mãe preta, nos livros e no jornalismo, que sai da fazenda no

---

<sup>4</sup> Essas linhas partem de uma descrição da antológica cena da estação de trem, inserida na produção hollywoodiana que protagonizou Virgínia Woolf. Cf. Referências.

interior do Estado do Rio de Janeiro para casar-se com um milionário da capital, nos anos que se seguiram à Belle Époque de Pereira Passos<sup>5</sup>. A segunda, uma operária instruída no som do rádio, nas conversas acaloradas do *menu peuple* e nos romances popularescos, que sonha em mudar de vida e ascender a ícone das ondas hertzianas, que povoam a “capital irradiante” em que o Rio de Janeiro tinha se transformado nos primeiros anos da República (SEVCENKO, 1998). Ali, como Mrs. Dalloway, as mulheres percorrem as ruas, as praças, as vitrines das lojas, as confeitarias e as rodas sociais; desvendam caminhos, desbravam paisagens e desdobram-se em metonímias de cidade; no espaço concreto da ação humana e nas densas florestas do pensamento, seus corpos se movimentam e deixam rastros, num emaranhado de geografias, mídias e modos de comunicação, submetido, ora, à cartografia dos curiosos.

### **Na imagem e no som, uma cidade efervescente**

Nos romances *A Sucessora*, de Carolina Nabuco, e *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo, publicados respectivamente nos anos de 1934 e 1939, a cidade-texto dada a ler é ainda a capital do espírito expansionista que aprendera a andar em alta velocidade, nos tempos da Regeneração, e continua a perseguir o novo, dilatar fronteiras e costurar linhas de comunicação entre os espaços, os tempos e os corpos que ali se movimentam e constroem memórias. Os pontos antes afastados da urbe já são atravessados pelos automóveis, que deslizam pelas novas avenidas do centro-sul da capital, na lógica incessante dos fluxos que rege a vida moderna. Transatlânticos e dirigíveis cortam o cenário de água, montanha, planície e ar, enquanto na Central do Brasil os trens despejam a mão de obra suburbana. Vitrines da Ouvidor e imediações insistem em exhibir os últimos lançamentos da moda de Paris. Não muito longe dali, o apito da fábrica de tecidos parece querer encobrir o assovio do operário que desce o morro, cantarolando um samba. Pessoas entram e saem dos teatros, botequins, salas de projeção e cafés dançantes. Com elas, vão as

---

<sup>5</sup> Não encontramos datação precisa na história literária quanto ao tempo da narrativa de *A Sucessora*, de Carolina Nabuco. Os espaços em branco da obra dão a ler a ambientação do romance ora na década de 1920 ora na de 1930, embora sua publicação se dê em 1934. Há uma referência ao “baile do Cassino”, um espaço que se torna muito frequentado na década de 1930. A Rede Globo de Televisão, entretanto, que adaptou a obra para novela, veiculada de 09/10/1978 a 03/03/1979, diz ter a história se passado “no Rio de Janeiro dos anos 20” e cita as seguintes fontes: “*A Sucessora*. Uma história de amor dos anos 20”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 out. 1978; FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1997, p.224; “Um homem bonito movimentou *A Sucessora*”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11 set. 1978. Cf.: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230615,00.html>. Acesso em 10.07.2012. Diante de tal ambiguidade na periodização da narrativa ficcional, optamos por um recorte espaço-temporal da cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1920-1930, que inclui as duas produções literárias aqui estudadas.

letras e imagens das folhas de notícia, que perambulam dos quiosques aos bondes, dos carros às balsas que cruzam a baía. Numa casa burguesa do Flamengo *madame* faz girar o toca-discos, enquanto no bairro da Saúde mulheres alvoroçadas se apinham à janela da vizinha para a escuta coletiva do rádio.

A partir dos anos 1920, o Rio começa a vivenciar com mais intensidade o encontro das letras, imagens e sons, em suas paisagens midiáticas. À literatura e ao jornalismo que, na Belle Époque, tentaram popularizar as palavras escrita e impressa, auxiliadas também pelo desenho, a fotografia e o cinematógrafo, aos poucos se junta o som da técnica, associado à informação e ao entretenimento, que chega à década de 1930 e anuncia a era das massas na comunicação, na política e na cultura. *A Sucessora* e *A Estrela Sobe*, nos seus vestígios narrativos, oferecem uma leitura de cidade em que não falta a percepção de contradições, tensões e também de porosidades entre diferentes suportes, práticas e usos dos artefatos culturais que ajudam a investir de sentido as paisagens urbanas. Na lógica da mobilidade, a partir da qual se pensou a cidade moderna, é possível mapear os trânsitos das personagens ficcionais nas diversas instâncias que configuram essa relação com o espaço-tempo do Rio de Janeiro, centro de referência à ideia de Nação e polo irradiador de tendências e modismos para o restante do país. Mulheres de ficções e lucubrações urbanas, Marina e Leniza transitam no espaço, no tempo, nas mídias e na memória.

Nascida e criada em um engenho de açúcar do interior do Estado, a heroína de Carolina Nabuco, ao deixar a fazenda e mudar-se para uma mansão burguesa da Rua Paissandu, torna-se a chave de leitura para o entendimento da relação entre campo e cidade, tradição e modernidade<sup>6</sup>, provincianismo e civilização. A tensão entre fixidez e mobilidade em torno da personagem é também a dos espaços onde circula, se prende e se encerra. Em primeiro lugar, está a fazenda de onde saiu que, embora tenha feito a passagem da opulência à decadência, guarda a disposição física e mental do Império: ali, sua mãe viúva prossegue a administração com mãos firmes, mantém a produção material e simbólica e zela pela conservação dos rituais e cerimônias da tradição oral. Um mundo que, mais tarde, olhado pelo retrovisor da cidade, parece à nova habitante da urbe um cenário estancado, em que “ninguém se movia nem falava”, muito semelhante ao jeito “indolente” e à lentidão dos

---

<sup>6</sup> Sobre a relação entre tradição e modernidade em *A Sucessora*, cf. ENNE, Ana Lúcia S. **Romances de segunda esposa: o Brasil entre a tradição e a modernidade.** Artigo apresentado no XVII Encontro da Compós. São Paulo (SP): Unip, 2008. O tema da segunda esposa é frequentemente encontrado na literatura, tanto em obras brasileiras quanto em produções internacionais. Acrescentaríamos à tríade tradição-modernidade-segunda esposa, estudada por Ana Lúcia Enne, o romance *Howards End*, de E. M. Forster, publicado em 1910 e anterior tanto à *Sucessora* (1934) quanto a *Rebecca* (1938), da escritora inglesa Daphne du Marier, sobre quem paira uma discussão de plágio da obra de Carolina Nabuco.

movimentos que, segundo a mãe, caracterizam a própria filha. O palacete da Rua Paissandu, para onde se muda depois de se casar com o industrial Roberto, ainda é o domínio de Alice, a primeira mulher do empresário que Marina conheceu na fazenda de Santa Rosa, antes de se tornar a segunda esposa e ocupar o lugar deixado pela falecida. A viagem de núpcias a Buenos Aires, duas idas à Europa, um passeio rápido a São Paulo com o marido para negócios, visitas à cunhada em Petrópolis e à mãe na fazenda são alguns dos poucos deslocamentos espaciais da jovem interiorana, explicitados na narrativa. O Rio mesmo não lhe presta aos trânsitos e, quando se move na cidade, o faz muito a contragosto. A nova senhora Steen, apesar de levada pelo marido e seu círculo de amigos a frequentar as rodas sociais, prefere os espaços fechados e o recolhimento da leitura: “Espantava-se de achar o grupo todo tão inferior à companhia dos livros”. A retração diante da efervescência da cidade talvez esteja ancorada na formação intelectual, incentivada pelas “palestras” filosóficas, ainda na fazenda, com o primo Miguel, que provavelmente se tornaria seu marido, não tivesse Roberto aparecido no engenho para avaliar uma possível compra de terras. Miguel era um jornalista desencantado com os novos rumos da profissão e funcionava como intermediário de muitas ideias germinadas através dos livros e dos jornais, no trajeto da capital para o engenho de Santa Rosa, onde as compartilhava com Marina. No burburinho da alta sociedade carioca, em meio a alguma ocasião em que se falava de modismos, viagens, pratarias, personalidades e escândalos da imprensa, “o pensamento de Miguel vinha quando a pobreza intelectual transparecia rasa” (NABUCO, s/d, p. 30; 84; 118; 240-241). Contra esses rastros do “sorriso da sociedade” e do letramento cosmético que salpicava as estantes do palacete com algumas poucas edições, Marina reagia com desdém à circulação nos espaços públicos e privados da cidade, lugares privilegiados de observação social. As referências aos espaços *públicos* do Rio, no romance de maior densidade psicológica, dizem respeito mais à primeira esposa ou à cunhada, afeitas ao *footing*, às compras e aos convites para encontros e festividades. É no centro da cidade que se observam as vitrines; ali também, aos domingos, a primeira esposa costumava assistir à missa de meio-dia da Candelária, parte do roteiro das *socialites*; Copacabana, assim como no romance de Marques Rebelo, já deixara de ser “uma vastidão arenosa e reino de pescadores” (REBELO, 2002, p. 55) e tornara-se cenário de banhos de mar, de mergulhos de jovens atléticos e dos passeios de automóvel da mulher carioca mais abastada, que ia “inspecionar as novidades nas modistas, a ser vista, à hora da enchente, em alguma confeitaria elegante, onde servissem gelados, mirando o movimento”; Tijuca e Paquetá

eram reservadas aos piqueniques. O subúrbio aparece em três referências: a primeira, na crítica pejorativa da cunhada de Marina, incumbida de dar-lhe aulas de civilização, ao desdenhar um retrato que a jovem mostrara do primo, dizendo-lhe que não a colocasse na decoração da casa, porque “o fotógrafo [era] de subúrbio”; a segunda, quando a narradora descreve “os negros e negras, vindos do subúrbio” para a Praça Onze, trazendo “a África tangível e vibrante ao coração de uma cidade moderna”, por ocasião do Carnaval; e, por último, quando cita os “trens de subúrbio” na estação de onde também parte a jovem assustada, em fuga da capital para o interior (NABUCO, s/d, p. 135; 193; 208). Apesar de o marido lhe dizer que, por ser criada no campo, a segunda esposa “era uma mulher de ar livre”, Marina não conseguira adquirir o amor pela vitalidade urbana de uma Mrs. Dalloway, a heroína de Virginia Woolf que se jogava, mesmo sentindo o perigo da vida, “ao fluxo e refluxo das coisas” (NABUCO, s/d, p. 17; WOOLF, 2006, p. 16). Como bem ensina Milton Santos, “a paisagem é o resultado de uma acumulação de tempos” (2009, p. 54). Portanto, no campo ou na cidade, há uma historicidade dos espaços, um sentido geográfico e cultural urdido na longa duração, que chama perpetuamente à ação humana para imprimir-lhes sentido, num jogo de negociações em que atuam signos insistentes, mais fixos, e outros mais fluidos e dinâmicos. É como se a respiração, cujo mecanismo envolve as ações de inalar e expirar, se constituísse em metáfora para o entendimento da lógica que transforma espaço em paisagem: há uma troca semântica entre o homem e o território em que se finca ou por que se passa, um intercâmbio complexo de produção de sentido, entre constrangimentos e liberdades, sufocações e desbravamentos. Em Marina, o que outrora era trânsito na paisagem, no tempo, na memória e na tradição do campo transforma-se em imobilidade nos territórios da técnica, da vertigem das horas aceleradas e dos novos valores que se construíram na cidade, em torno de um ideal civilizatório moderno. Há uma luta por identidade e adaptação entre permanências e rupturas, um combate que se trava no encontro entre o corpo e o espaço que carregam o humano.

Na obra de Carolina Nabuco, o Carnaval do Rio de Janeiro funciona como uma espécie de suspensão da imobilidade da protagonista na paisagem da cidade. Levada por Roberto e os amigos dele a frequentar os bailes, “as melhores festas e os cursos mais alegres”, Marina circula no meio da “balbúrdia” muito menos pela empolgação do que pelo medo de perder o marido. Durante o Carnaval, a cidade é puro trânsito: dos carros, dos corpos, das etnias e dos ritmos, em espaços que vão sendo mapeados na busca por diversão: o Teatro Municipal, o Cassino, o Jockey e a Praça Onze, entre bailes fechados e folias de

rua, entre os corsos dos brancos e os “cordões dos pretos”. Pela primeira vez na obra e um tanto timidamente, desponta a ecologia sonora da urbe. Contudo, para Marina, a metrópole que transita na imagem e no som é máscara, representação e enfado. Há um esforço da protagonista em aturar o calor e o barulho da cidade, especialmente nessa época do ano, que para ela se traduz em atordoamento, opressão e fadiga (NABUCO, s/d, p. 187-199).

O Rio de Janeiro de Leniza Máier, a heroína de Rebelo, é o mesmo e também outro, resignificado tanto pelo romancista quanto pela personagem, que conferem valor simbólico diferente às paisagens da cidade e para os quais alguns espaços, ainda desconhecidos e ignorados por Marina, são investidos de significação. Habitante de um dos bairros pobres da capital dos anos 1930, Leniza pertence à gente comum e frequenta lugares e pessoas comuns. Conversa com amigos e vizinhos numa linguagem dita “solta”, de “assuntos crus”. Ouvinte das ondas hertzianas, boa contadora de histórias e dotada de uma “linda” voz, possui desembaraço suficiente para locomover-se tanto na geografia urbana quanto nos ambientes em que o rádio dá o tom: os escritórios dos produtores, as emissoras, as residências dos artistas e diretores e os automóveis dos pistolões que rodam com ela pela cidade em troca de favores pessoais e profissionais. Sua vida é uma narrativa de paixões. Quando desfila pelas ruas da capital, a própria cidade ganha corpo. Ouve-se o grito do jornalista misturado a um samba direto do aparelho “fanhoso” de um estabelecimento comercial, podem-se admirar os cartazes dos cinemas e passar em frente a um sorvete-dançante onde a orquestra dá os primeiros acordes de um *fox* meloso, interrompidos ora pela buzina dos automóveis, ora pelo trote da multidão que enche as ruas. Em Leniza, reaparece o deslumbramento woolfiano de viver intensamente a cidade, com todos os sentidos humanos colocados à prova. O circuito em rede que a jovem cantora desenha na metrópole, da fábrica à pensão onde mora na Saúde, da casa ao trabalho no centro da cidade, do trabalho aos compromissos sociais na zona sul, acaba encontrando eco na própria ideia de expansão do cenário comunicacional, no Rio de Janeiro. O que havia acontecido, de fins dos anos 1880 até a década de 1920, quando a literatura e os impressos estabeleceram diálogo com a fotografia, o cinematógrafo e o gramofone, contribuindo para um novo “modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e [a] subjetividade” (SÜSSEKIND, 1987, p. 15-16; 134), vê-se desdobrado até os anos 1930 com o rádio, que passou a acrescentar a essas paisagens um estatuto sonoro.

**“Espelho, espelho meu”: vultos de uma “capital irradiante”**

Enquanto o rádio disputa com Leniza a condição de protagonista do romance-crônica do Rio de Janeiro da Era Vargas e move a trama dos corpos que circulam pela urbe, na narrativa de Carolina Nabuco é a imagem que funciona como catalisador da posição das personagens no cenário urbano, ora prendendo-as ao espaço, ora impulsionando-as ao movimento. Entre as duas esposas de Roberto, é a primeira que se torna emblemática ao desvelamento de uma cidade em trânsito, uma vez que, ao contrário da Sucessora, “Alice era uma mulher de salão” e, talvez por isso, a que mais tenha vivido a efervescência dos novos tempos. Considerada o “padrão de elegância a muita moça do Rio” (NABUCO, s/d, p. 18; 38), Alice é uma espécie de ideal de modernidade e civilização, conforme essas noções foram sendo construídas ao longo do século XIX e colocadas em ação, com o advento da República. A primeira esposa circula do palacete da Rua Paissandu à Ouvidor e à Candelária, de Copacabana a Paris, de Paris às colunas sociais; das colunas sociais, viaja até a fazenda Santa Rosa, nos comentários de Adélia, a prima de Marina que se diz fascinada pela figura da *socialite*; como uma das rainhas da moda, dialoga em postura e estilo com as damas que inundam “as páginas de *Vogue e Femina*”; sua imagem está viva nos comentários “das meninas [que procuram] avidamente notícia [dela] nos jornais”, até figurar na lápide do cemitério, aonde não apenas seu viúvo mas também suas fãs acorrem para prestar homenagens póstumas (NABUCO, s/d, p. 38-41). Alice Steen é uma metonímia do que se pode chamar de *regime de visualidade*<sup>7</sup> do *mundo-imagem* instaurado pelos novos dispositivos técnicos da modernidade, que reúnem, em bloco, os impressos, a fotografia e o cinema<sup>8</sup>.

Na tentativa de extrair do romance de Carolina Nabuco os indícios da ação comunicacional do homem que participa da configuração das paisagens urbanas, percebe-se o quanto uma fantasmagoria do olhar torna-se um elemento insistente na tessitura da intriga, e acaba por se validar como eixo das relações entre as individualidades modernas e suas alteridades. A visão é o sentido humano privilegiado nessas situações de comunicação

---

<sup>7</sup> A expressão pode ser entendida como o conjunto de regras sociais que estruturam e orientam o aprendizado sensorial, na relação entre os homens e as imagens. Cf. PORTUGAL, Daniel B. **Tecnologias da Imagem e Regimes de Visualidade: Fotografia, Cinema e a “Virada Imagética” do Século XIX**. Artigo apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intecom. Curitiba (PR): Positivo, 2009.

<sup>8</sup> Além da perspectiva de SÜSSEKIND (1987) sobre a formação de um “horizonte técnico” do “mundo-imagem”, explorada na relação entre os artefatos e a literatura, é interessante conferir o estudo de Marialva Barbosa, no capítulo “Tecnologias do novo século (1900-1910)”, em que a autora traça um panorama histórico-cultural das transformações na imprensa da época. Cf. BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

e o olho é o órgão permanentemente estendido na apreensão de mundo e sua investidura de significação (McLUHAN, 1964, p. 81-88). O quadro da primeira esposa, exposto na sala do palacete aonde Marina e Roberto retornam, depois da lua de mel em Buenos Aires, entra na narrativa como personagem também na disputa pelo papel de protagonista. A partir do momento em que vê a falecida ocupar majestosamente a decoração da casa, pintada por um artista francês de renome durante uma de suas visitas a Paris, Marina passa a se relacionar com a imagem, que ganha corporeidade e se torna, desde então, uma espécie de gatilho às peripécias que irão compor a trama. O quadro da primeira esposa transforma-se em objeto de contemplação, diálogo, vigilância, modelo ora a ser seguido ora a ser descartado com desprezo. A imagem exerce magnetismo, fala, gesticula, ameaça mover-se, pergunta e responde, faz objetos ganharem vida e convence da vida e da morte. É retirada da sala de estar e confinada a outro cômodo pelo marido, mas sai das paredes, visita a imaginação da segunda esposa, da prima dela e dos convivas (NABUCO, s/d, 16; 95-99; 107).

No Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 30, que já havia incorporado às suas paisagens os regimes de visualidade ampliados pela técnica, há uma gramática do olhar que atravessa a experiência comunicacional de seus habitantes, uma espécie de “imaginação organizadora” (BENJAMIN, 2007, p. 15) e visual da paisagem. Na “casa para mostrar-se à gente”, ou seja, no ambiente privado, ou na “Copacabana a ser vista”, quer dizer, no espaço público, o entendimento e a significação do mundo passam pelo olhar. São os “olhos ativos” que inspecionam e mapeiam os ambientes; investem contra alguém, “dissecando-lhe todas as falhas, observando-lhe (...) a fisionomia, os movimentos, o talhe (...), a roupa mal cortada”, “olhando, julgando, pesando”; é pelos olhos que saem o prazer, a angústia, a aprovação e a reprovação, o conforto e o incômodo. E, por trás dos olhos, a luz: o clarão da fogueira, na festa de São João em Santa Rosa, permite reconhecer de longe as silhuetas e determinar os humores através do movimento dos corpos; o sol que “lança sombras poéticas em torno de árvores e figuras” é holofote de imagem e imaginação; “o deslizar pela Avenida Beira Mar” permite observar “as luzes acendendo-se, desenhando os contornos da cidade e enfeitando-lhe os morros como joias”; a luz do ambiente fechado da conversa de salão faz olhos verdes parecerem pretos, uma ingerência da técnica que de modo algum passa despercebida aos convidados presentes; e, ainda, a luz que também pode ser enfrentada sem medo pela mulher que recusa a maquiagem. No embate com os objetos, há uma busca por nitidez e clareza, como se a fotografia e o cinematógrafo, igualmente dependentes da luz, tivessem contribuído a uma educação do olhar e ampliado a perspectiva

óptica. O escaneamento do mundo, no romance de Carolina Nabuco, é impressionantemente manifesto na frequência com que a narradora emprega o verbo *olhar* e lhe atribui a centralidade da ação humana: “os olhos, indo de pessoa a pessoa, traíam-na frequentemente” (NABUCO, s/d, p. 9; 19; 30; 50-52; 60; 80; 84; 89; 108; 135). Parodiando o tambor tribal de McLuhan (1964, p. 297), que concentricamente reúne pelo som uma audiência dispersa, o olho, treinado e estendido na pintura, na palavra escrita e impressa, na fotografia e no cinema, é a lente teleobjetiva da experiência moderna. “Os olhos de Marina procuravam agarrar-se a cada imagem que passava de relance”, nos conta a narradora, ela mesma observando a personagem que criou folhear um álbum de fotografias. A própria cidade é “um quadro que nenhum outro no mundo podia superar”, um “panorama” que “entra pela vista e os sentidos”, mas primordialmente através do “olhar ávido de espaço”, que o “espírito civilizado” da modernidade (NABUCO, s/d, p. 89; 206; 212-216), treinado pelas letras e imagens, usa como vetor de comunicação com o território. O *flâneur* “que se abandona às fantasmagorias do mercado”, das “exposições universais” e da “indústria do entretenimento” (BENJAMIN, 2007, p. 8), travestido de mulher, continua o(a) senhor(a) das passagens, cenários e trânsitos, da circulação, do que está à mostra e do que se quer trazer à mostra, pelo olhar que fotografa, filma e imprime sentido às paisagens que atravessa.

Nessa lógica, os espelhos que compõem as residências, as vitrines das lojas, os salões das confeitarias, os clubes, os *halls* dos cinemas e até as paredes da Central do Brasil são elementos ricos para o entendimento da importância de uma gramática do olho. São marcas da busca de uma fidelidade óptica que o homem emprestou à técnica e a técnica devolve ao homem. Uma cena interessante de *A Sucessora* revela o quanto o desejo e a necessidade de olhar impregnavam a ordem das coisas. Marina, depois de receber os amigos para uma recepção em casa, dirige-se ao quarto do casal para se preparar para sair com o marido. Diante de um “espelho de três faces” que permitia a mulher “ver-se inteira” e “mostrava os mais imperceptíveis defeitos”, a segunda esposa começa a se maquiar, enquanto Roberto a observa. Com apenas uma das faces do rosto de Marina coberta por *rouge*, o marido se interpõe e começa a persuadi-la a retirar a maquiagem que começara a fazer. Tudo isso facilitado pelo mecanismo dos “espelhos opostos”, através dos quais Roberto “compara os dois perfis de Marina”, com “seu olhar [que] vai de um perfil ao outro”. Para, enfim, convencê-la de que “já é bonita com o que Deus lhe deu”<sup>9</sup>, o marido

<sup>9</sup> Licença poética do autor, a partir da personagem homônima de Dorival Caymmi.

avança em direção não à mulher, mas aos espelhos laterais, e bate neles com os dedos, “primeiro num, depois no outro”, para então concluir: “Esta, e não esta, é a mulher com quem casei e a quem amo”. (NABUCO, s/d, p. 128-130). É emblemático que o gesto de afirmação e reconhecimento de Roberto se dirija à imagem e não ao corpo da esposa. O espelho como tecnologia, na literatura representativa do mundo-imagem, é uma *estrutura de sentimento* (WILLIAMS, 1977, p. 128-135) que antecipa os *gadgets* da contemporaneidade, tão afinados com a busca por alta definição, na longa duração histórica.

Ao contrário do espelho que revela não apenas a imagem como também a acuidade do olho na dissecação das paisagens, um episódio envolvendo o *telefone* mostra uma Marina Steen desabituada ao ouvido apurado, *enquanto habitante da cidade*. Ainda atordoada pelo “ritmo de maxixe, batendo ainda no cérebro fatigado” do Carnaval, pelo “compasso do samba da moda, latejando-lhe (...), martelando-lhe os nervos”, recebe uma ligação do marido, cuja voz tem “dificuldade em ouvir (...) porque a linha estava má” (NABUCO, s/d, 198-204). O episódio pode ser lido como uma metáfora do estranhamento da personagem para com os sons. Diferentemente de sua relação com a imagem, no que diz respeito aos regimes de sonoridade, Marina é uma linha obstruída, ocupada, com interferência. Aplicando à experiência moderna o mecanismo contemporâneo de funcionamento da telefonia móvel digital, poder-se-ia dizer que a personagem é “uma área de sombra” na comunicação oralizada pelo som (e pelo som da técnica) que permeia os ambientes urbanos, uma “área não coberta”, “sem sinal”. Para além do mundo-imagem das letras e das figuras perceptíveis com o olho, Marina está “fora de área”, deslocada na cidade que também é a cidade dos sons. Leniza, a personagem de Marques Rebelo, que o diga, que o conte, que o cante.

### **Sonosfera carioca: o som que move o corpo move a cidade**

Mas o Rio de Janeiro, especialmente nos anos 1930, tempo da narrativa de *A Estrela Sobe*, é também uma grande comunidade sonora, dividida em outros pequenos núcleos acústicos. Nos primeiros anos do Brasil getulista, o que se tem na capital irradiadora de informação e entretenimento através dos aparelhos fabricados pelo homem é uma mistura de sons naturais e manufaturados que faz aumentar e intensificar a perspicácia na escuta por parte dos ouvintes, desenvolvida, em grande parte, no contato amíúde com a palavra, a música, os efeitos sonoros e os intervalos de silêncio igualmente fabricados e imaginados

pela técnica. Há, nessa simbiose acústica, uma nítida demarcação dos diversos espaços do som, sejam eles profissionalizados, como os cassinos, os salões de dança, os clubes, bares e demais salas, ou quaisquer ambientes onde as vibrações sonoras são capazes de produzir sensações e representações, quando identificadas.

É assim que Leniza Máier, habitante de uma ladeira escura e mal pavimentada do bairro da Saúde, orienta-se pelo som, real ou imaginado, para chegar à pensão onde mora, no topo do morro. “Guie-se por mim. Sou formada neste precipício”, diz ela ao novo namorado na primeira vez que o leva para casa. A amplitude do apito do trem, o eco dos passos secos, os lampiões que silvam e até o céu que “os envolve, entontece-os, com uma música nova para os seus sentidos” sinalizam os pontos do trajeto (REBELO, 1983, p. 46-47). Na sinfonia urbana, todo som é música, agradável ou não, e os indivíduos são “formados” para distinguir as variações de quantidade, qualidade, intensidade e volume, além de experimentarem uma forte produção de sensações e imagens advindas do contato com os diversos ambientes acústicos da cidade. Há uma espécie de *clariaudiência* (SCHAFER, 2001, p. 17-18), acompanhada de um desejo ou abertura aos estímulos sonoros que tomam conta da urbe, também construídos na duração histórica, de que o rádio se beneficia para invadir a sonosfera do Rio e tornar-se mais um de seus elementos indispensáveis. A percepção e, portanto, a possibilidade de recepção de um novo som, que caminha na lógica da composição das paisagens (SANTOS, 2009, p. 54), é um trabalho de sobreposição de instantes acumulados no tempo, até que, com a introdução do meio elétrico, se chegue a uma abstração sonora. A pensão onde Leniza mora é um desses ambientes de apuração auditiva. De dentro de casa, a personagem consegue, por exemplo, perceber as diferentes gradações do som em dias de chuva, quando “o barulho da água escorrendo da pedreira, diminui, cresce, diminui novamente” e interpretar com acuidade o ruído dos passos do namorado, “ouvindo [e] adivinhando um turbilhão de sensações estranhas, um mundo de prazeres desconhecidos”. Num passeio à Cascatinha, com outro namorado, a protagonista identifica o que é “figura” e o que é “fundo” no espaço física e acusticamente delimitado da Floresta da Tijuca, no momento em que “o fragor da queda abafa um pouco as vozes” e “Leniza sente o coração leve, aberto, inocente”. A mesma sensação de suavidade provocada pelos sons fundamentais da natureza, “criados por sua geografia e clima”, se contrasta com o pavor provocado por outro tipo de som, “destacado e ouvido conscientemente”, em forma de “aviso acústico”. “Treme, medroso, o coração de Leniza, quando os surdos apitos vêm do mar”, alcançam a ladeira da Saúde e adquirem um

“significado arquetípico”, que é “sempre aquela visão de naufrágios pavorosos! Sempre aquela mesma visão negra de desgraças e mortes”. São tão atordoantes os sinais emitidos pelas navegações, que se materializam em vozes “como angustiosos pedidos de socorro”. Nem mesmo diferentes aparelhos de rádio, quando ligados ao mesmo tempo na vizinhança e cujo som penetra a habitação da jovem, conseguem deixar de produzir humores e imagens desagradáveis. Leniza, deitada no quarto, reclama das “vozes de rádio [que] incomodam como moscas inoportunas” (REBELO, 1983, p. 19; 51; 66-67; 202; SCHAFER, 2001, p. 26; 67).

O que existe, na verdade, é uma supra-atenção para com os ambientes e situações em que o som é o principal vetor da comunicação e da expressão. E, mais do que isso, uma possibilidade imaginativa despertada pelo som que é, em essência, imaginado como produzido por alguém ou por alguma coisa. O romance do cronista do Rio da década de 1930 parece ter sido urdido na trama infundável de impressões auditivas e seus efeitos, às quais as personagens se adaptam como diplomadas na arte de ouvir, distinguir e representar esses sons. O alto grau de refinamento na percepção acústica dos indivíduos pode, ainda, ser identificado na cena que se desenrola em uma das sorveterias da cidade. Ali, “no burburinho elegante, [Leniza] não perdia o riso de Dulce, tal como um amador interessado, que no fogo da orquestra distingue perfeitamente a voz do seu instrumento predileto”, numa demonstração perfeita da chamada *clariaudiência* da personagem, para quem o som “chegava aos ouvidos com uma nitidez espantosa” (REBELO, 1983, p. 187). Richard Hoggart, em *The uses of literacy* (2006, p. 75), diz ser a classe operária “mais arguta” no “julgamento intuitivo”, desenvolvido no “[trabalho de] campo” da experiência concreta cotidiana, predominantemente oralizada e não submetida ao filtro das “percepções através da leitura e da discussão”. O autor sublinha o caráter sinestésico dessa intuição dos indivíduos mais inseridos na lógica oral: “Preferem ‘pesar as pessoas’ pelo olho e pelo ouvido: ‘Não gosto dela’, dizem, ‘ela tem uma voz falsa’; ou ‘ele tem olhos que te atravessam’”, num compromisso evidente com a *tactilidade*<sup>10</sup> do mundo.

A profusão de espaços abertos convidativos às sociabilidades, tão peculiares a uma metrópole como o Rio de Janeiro, encontra na personagem de Marques Rebelo a sede do contato, do convívio e da relação. À Leniza, portanto, é possível conferir um “ofício de

---

<sup>10</sup> O termo, utilizado por McLuhan, diz respeito ao envolvimento de um ou mais sentidos na relação com um *medium*. Parafrazeando este autor, “estendemos” sua significação à experiência humana em quaisquer atos de comunicação. Cf. GLOSSARY OF McLuhan TERMS AND CONCEPTS. Toronto: The McLuhan Program in Culture and Technology, University of Toronto. Disponível em: <<http://www.utoronto.ca/mcluhan/marshal.htm>>. Acesso em 09 dezembro 2009.

cartógrafa”: através de seu trânsito pela cidade, abrem-se lugares-miniaturas ou braços estendidos de um macroambiente onde o som é o distintivo que incita ao movimento dos corpos. Num romance neorrealista, em que “as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam” (BOSI, 2006, p. 392; 410), proliferam descrições e diálogos de estética também naturalista, com ênfase no corpo aberto aos estímulos externos que penetram através dos sentidos apurados e receptivos.

### **Considerações finais:**

Virginia Woolf caminha apressada pelas ruas da cidadezinha suburbana de Richmond, sufocada pela tranquilidade da paisagem interiorana, ao mesmo tempo em que imagina o destino que dará a Mrs. Dalloway, em seus trânsitos pela agitada Londres da década de 1920. Enquanto isso, nos anos que poriam fim à Belle Époque carioca e abririam o espaço da cidade à efervescência política e cultural da Era Vargas, Marina Steen, a personagem de Carolina Nabuco, hesita em se lançar à metrópole e recolhe-se na privacidade do lar burguês, na leitura infundável das imagens-textos que a cercam e lhe explicam a vida. Sua conterrânea, Leniza Máier, produto da imaginação criadora de Marques Rebelo, é a mulher do pensamento prático, que circula num mundo das relações fáticas e hipersensoriais, cartografado pelo som. São mulheres que habitam a urbe e lhe dão sentido; corpos, rostos e figuras transformadas em ícones não apenas de um tempo, mas das relações humanas no espaço, que fazem surgir as paisagens. Imagem e som, esses “cortes nas formas de percepção” da cidade (SÜSSEKIND, 1987, p. 134), midiaticizados ou não, acabam por promover através da ficção o encontro entre regimes de visualidade e sonoridade, na busca incessante por fidelidade óptica e clariaudiência que, no fim (ou em mais um começo?) das contas, prosseguirão sua trajetória nos dispositivos tecnológicos e nas práticas de comunicação da contemporaneidade.

A literatura, abundante de histórias e história, investida de significações exponenciais quanto ao rumo da experiência humana, apresenta-se como um emaranhado de ruas esburacadas, pontes elevadas demais, avenidas esteticamente pavimentadas, praças silenciosas e cruzamentos perigosos. A narrativa acadêmica tem um quê de ficção: é um mosaico de personagens que se embrenham em vielas tortuosas, olham os edifícios que formam as quadras e que também as observam de longe, esbarram em obstáculos, ouvem o burburinho de vozes e se assustam com imagens consagradas. O cenário é uma cidade,

ainda não totalmente sinalizada, às vezes invisível, outras vezes intocada, em alguns momentos com o asfalto já gasto, noutros instantes mais afável aos fluxos.

No combate eterno com as palavras, as imagens e os sons, desenham-se novas cartografias. Mulheres em trânsito, atrevidas ou contidas, narram a metrópole. É assim também que se formou o Rio de Janeiro da ficção, não menos verossímil que a cidade vivida nas pranchas dos arquitetos, nos espaços concretos, no alvoroço das multidões, na velocidade dos carros e nos relógios que lhe marcam as horas. Mas, o que fazer com elas, as horas?... Entre imagem e som, literatura e cinema, talvez uma *olhadela* nos atos de comunicação nos preencha o desejo de, se não a logramos entender, pelo menos narrarmos a cidade. As mulheres, em trânsito, conseguiram.

## REFERÊNCIAS

**AS HORAS.** Produção de Scott Rudin e Robert Fox. Rio de Janeiro: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD (115 min.).

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIXe siècle.** Paris: Allia, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* S. Paulo: Cultrix, 2006.

ENNE, Ana Lúcia S. **Romances de segunda esposa: o Brasil entre a tradição e a modernidade.** Artigo apresentado no XVII Encontro da Compós. São Paulo (SP): Unip, 2008.

FERRÃO NETO, José. **Mídia, oralidade e letramento no Brasil: vestígios de um mundo dado a ler.** Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2010.

**GLOSSARY OF McLUHAN TERMS AND CONCEPTS.** Toronto: The McLuhan Program in Culture and Technology, University of Toronto. Disponível em: <<http://www.utoronto.ca/mcluhan/marshal.htm>>. Acesso em 09 de dezembro 2009.

HAVELOCK, Eric. **The muse learns to write: reflections on orality and literacy from antiquity to the present.** New Haven/London: Yale University Press, 1986.

HOGGART, Richard. **The uses of literacy.** New Brunswick: Transaction Publishers, 2006.

McLUHAN, Marshall. **Understanding media: the extensions of man.** London: Routledge, 1964.

NABUCO, Carolina. **A sucessora.** Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra.** Campinas: Papyrus, 1998.

PORTUGAL, Daniel B. **Tecnologias da imagem e regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do século XIX.** Artigo apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intecom. Curitiba (PR): Positivo, 2009.

REBELO, Marques. **A estrela sobe.** São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. **Melhores crônicas.** S. Paulo: Global, 2004.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem.** São Paulo: Edusp, 2009.

SCHAFER, Murray R. **A afinação do mundo.** São Paulo: Unesp, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.). **História da vida privada no Brasil.** São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 513-619.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil.** São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and literature.** Oxford: Oxford University Press, 1977.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.