

OS PROTOCOLOS DAS MODERNIZAÇÕES URBANAS NA HISTÓRIA RECENTE DA CIDADE DO RECIFE

Luís Manuel Domingues do Nascimento
(Universidade Federal Rural de Pernambuco
Universidade Católica de Pernambuco)

Resumo: Entre o final da década de 1960 e fins dos anos de 1970, a área central do Recife foi modernizada para se integrar de forma cabal aos padrões de uma sociedade de consumo e industrial, a partir do seu reordenamento urbano, da reurbanização viária em si e no seu entorno, da instalação de novos equipamentos urbanos e da remodelação de suas paisagens. Modernização que foi arquitetada através de ações instituídas e constituídas pelos poderes públicos, associados ao capital havido por novas oportunidades de negócios e aliados às classes sociais mais abastadas, interessadas numa mobilidade territorial eficaz, num tempo hábil, impondo sobre as classes subalternas os custos dessa modernização, posteriormente expressos em narrativas literárias relacionadas ao período. No artigo, discutiremos o conteúdo crítico dessas narrativas e a sua relação com esse período da história recente do Recife.

Palavras-Chave: modernização urbana, Recife, literatura.

Abstract: Taking into consideration the urban restructuring so varied within itself and in its space, with the installation of new equipment and landscaping, Recife was modernized in order to harmonize with the overall forms of an industrial and consumer society between the last decade of the 1960's and the final years of the 1970's. Modernization which was designed by the activities of constituted public authority, associated with capital, coming from new opportunities allied with the wealthier classes interested in gaining money quickly, burdened the lower classes with the costs of this modernism, subsequently, expressed in literary narratives related to the period. In the article we discuss the critical content of these narratives and their relationship with this period of recent history of Recife.

Key-Words: urban modernization, Recife, literature

As paisagens urbanas das modernizações

No final dos anos 1960, quase todos os moradores do Recife que estivessem residindo na periferia, nos subúrbios, nos bairros próximos à área central ou nas áreas residenciais nobres (Boa Viagem e os bairros do eixo do Capibaribe) da cidade, tinham que se dirigir obrigatoriamente à área central da cidade, composta pelo Bairro do Recife ou Recife Antigo (Ilha do Recife), bairros de Santo Antônio e São José (Ilha de Santo

Antônio), situados na parte insular da cidade, Boa Vista, Paissandu, Ilha do Leite e Coelhos, localizados na parte continental da cidade, que se segue às ilhas, no sentido oeste, para prover grande parte de suas necessidades de consumo, providenciar soluções para os diversos problemas próprios de um cidadão de um grande centro urbano, e poder acessar os serviços e equipamentos urbanos que surgiram com o desenvolvimento tecnológico, como a eletricidade, a telefonia, o saneamento, o abastecimento de água.¹

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

Nessa área central, pelos caminhos, logradouros, quarteirões, pontes, calçadas, ruas e interiores de edificações, tudo que pudesse servir de passagem - mas infestadas por prenúncios de limites - perambulavam os principais personagens do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, publicado em 1976, não com um destino incerto, e sim com celeridade, sem poderem se entregar às impressões e aos espetáculos imediatistas das paisagens urbanas. Os seus principais protagonistas esquadriham percursos dotados de sentidos e direções calculadas e a eles agregados, ditados pelo peso da normatização e da administração que sobre os indivíduos recaem, anunciando o desaparecimento e/ou ausência, de há muito, do *flâneur* - como já o havia antevisto Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989):

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

com a natureza mercantil de sua força de trabalho: Esse dia, porém, ainda não chegara.²

Aquele *flâneur*, que Walter Benjamin encontrou na poética de Charles Baudelaire, que ociosamente vagava sem sentido certo pelas ruas, para nelas encontrar tipos interessantes, fazendo dessas ruas a sua moradia, e que entre as fachadas dos prédios, passagens, galerias, muros, calçadas, em que se sentia em casa, tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes,³ onde moldava o seu *habitat* e exercia a sua vida e o seu ofício, cedeu o seu lugar em *A rainha dos cárceres da Grécia* aos deserdados, aos subproletários, aos proletários e àqueles em via de proletarização. Eles passaram a transitar pela área central do Recife por entre veículos, em coletivos, pelos itinerários aglomerados de indivíduos e por prédios com seus pavimentos e compartimentos inextrincáveis, em que passaram a se olhar por instante, e por mais algum tempo, quando se estabelecia uma mediação regulada por uma persuasão de autoridade.

De resto, os seus corpos passaram a se tocar e/ou se chocar indistintamente na via pública e nos interiores de pavimentos e compartimentos, onde a comunicação entre os indivíduos foi deixando de se realizar de forma direta, para passar a ser mediatizada pelos meios de comunicação, ou através das janelas dos veículos e dos prédios ou, ainda, por notificações, despachos, expedientes, ofícios.

A diluição da estética do *flâneur*

O *flâneur* prescrito por Walter Benjamin, caso ainda existisse na cidade do Recife, persistia mais como um manifesto programático, protagonizado por indivíduos integrantes da classe média, que se sentiam um quase *outsider*,⁴ ou seja: comportavam-se como indivíduos não integrados a nenhum grupo determinado e por todos eles queriam trespassar. Incorporavam a si o ideário *beatnik*,⁵ pois recusavam aceitação da estética da vida burguesa e a sua submissão à cultura e ao espetáculo do consumo. Para tanto, cultuavam a *atitude* ou a *performance*⁶ como estratégias em que arquitetavam posturas psicofísicas fundadas em alguma experiência contestatória e com pretensões de poderem exercer uma influência diretiva e dinâmica sobre o comportamento alheio, ou que este lhe prestasse um desagravo.

Na realidade, esses supostos *flâneurs*, que aqui classificamos como programáticos, adotavam de forma premeditada a estética do flanador, para expressar a

sua insatisfação econômica, social, política e cultural em uma sociedade que lhes havia negado reconhecimento ou podia prescindir de seus méritos. Uma boa parte deles era composta por trabalhadores não manuais, que não haviam conseguido ocupar postos de trabalho na modernização da economia brasileira, frustrando, assim, as possibilidades de satisfazerem os seus anseios meritocráticos e de *status* social.⁷

Grosso modo, as suas performances eram feitas mediante posturas intelectuais, cultos artísticos e expressões emblemáticas comportamentais, com ações estratégicas premeditadas, fundadas em desempenhos de papéis, exercícios de atuações e proezas representativas, em que ainda acalentavam deter para si uma ascendência política e preponderância intelectual sobre a sociedade de sua época, para dela retirarem mais resultados e espaços para poderem compartilhar o exercício de direção desta, metas que haviam sido frustradas pela dominação e direção tecnocrática do processo de internalização da produção capitalista no Brasil.

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

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

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

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

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

Muitas são as histórias dessa figura que, não obstante suas fraquezas, sabia, como poucos, impor respeito, ninguém ousando tomar certas liberdades com ele e lhe dizer algumas pilhérias, sob pena de entrar no cacete.⁸

Contudo, tanto para o último *flâneur* de fato, da cidade, como para aquele desvelado por Walter Benjamin, e também para os programáticos, o Recife, do final dos anos 1960 e da primeira metade dos anos 1970, já não dispunha de espaço, nem de tempo para os exercícios voyeurísticos dos *flâneur*. Nesse período, a cidade passou, a adquirir de forma mais consistente uma arquitetura e urbanização destinadas ao trânsito do habitante e do veículo, permitindo que as suas formas fossem se sucedendo umas às outras e que os espaços novos viessem a se sobrepor a outros espaços recentes, forjando um conjunto de logradouros, edificações e vias sem uma aparente conexão.

Sobre e entre os espaços da cidade, o tempo agora impunha aos sujeitos a sua dominação e direção, pois o tempo do deslocamento, com a sua relação inteligível sobre a pluralidade das esferas sociais e sua organização metódica, passava a marcar a superfície do espaço e a prescrever os itinerários dos indivíduos, em multidão pelas artérias do Recife, definindo as composições, decomposições e recomposições sucessivas do espaço urbano.

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

Esse poeta fazia o prenúncio do definhamento da entidade do *flâneur*, anunciando a emergência das condições e dos limites de uma sociedade que passava a inviabilizar a existência do *flâneur* como entidade, que podia se colocar à margem do mundo até então, tido por ele como *habitat*, mesmo sendo e se considerando parte dele. No trecho do poema que selecionamos, Carlos Pena Filho nos informa que o *flâneur* já não podia contar mais com as condições que lhe permitiam se colocar independente dos atributos da sociedade, que ele tanto procurou trespassar para captar e expressar a sua existência real ou essência. Agora era o *flâneur* que se deixava traspasar pela sociedade mercantil, inserindo-se em um processo que levaria ao seu desfalecimento, na medida em que a lógica da sociedade industrial em si se estabelecia e o levava a uma empatia cada vez maior com a mercadoria.

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

São trinta copos de chopp,
são trinta homens sentados,
trezentos desejos presos,
trinta mil sonhos frustrados.⁹

Esquadrinhando as modernizações

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

O isolamento é a nota principal na soturna construção da Avenida Rosa e Silva; no trecho que se segue e, pode-se dizer, em todo o capítulo IV, reina a comunhão. Maria de França, livre, em vez de ir para casa, sai andando sem rumo e de repente se vê no centro da cidade. Gente se abraça nas ruas, nos bares, joga talco e água nos estranhos, improvisa instrumentos musicais. Ela bebe restos de copos ("para as mágoas esquecer, ouvintes, eu sou é da fuzarca"), diz a todo mundo que é milionária, sobe nos estribos dos carros que se arrastam, escapamento aberto, cai no frevo sob os alto-falantes ("é de amargar, é do barulho") e por fim entra no bloco "Flor da Madrugada". Aí desfila com um novo personagem, cantando o "hino" da turma, em coro:

"Mandei fazer um buquê pra minha amada,
mas sendo ele de bonina disfarçada,
com o brilho da estrela matutina.
Adeus, menina,
linda flor da madrugada!"¹⁰

Aqui, Maria de França saía de uma clausura que buscava remarcar a capacidade e a potencialidade de sua consciência, impedindo-a de poder fazer com que as suas identidades afetivo-emocionais extrapolassem a direção e os limites impostos pela administração, pela técnica e pela burocracia. Dessa clausura, ainda em estado narcótico, a personagem passa a perambular pelas ruas da cidade sem produzir alguma referência que permita a ela se abastecer das identidades dos lugares.

O centro da cidade também não identifica, são os outros em outro instante distinto de suas vidas cotidianas, nos poucos momentos de um ano de trabalho em que

podem entrar em comunhão e escorrer irreverência sobre a organização racional da produção que reduz suas consciências a coisa, que lhes anunciam o momento e o espaço, que ela numa condição de destituída de recursos e de consciência passa a se apossar das sobras das festas alheias e nelas penetrar por devaneio. É nesse mínimo tempo, em quase todo o seu percurso no romance, que a personagem se vê afortunada por sobras, podendo até viver uma fantasia avessa a sua condição (ser milionária), mas que permite a ela romper com o estado de torpor e inconsciência que o hospício lhe havia outorgado.

Os personagens de *A rainha dos cárceres da Grécia* procuram, também, discernir sobre as identidades dos lugares da cidade, diluindo a descontextualização aportada sobre esses espaços e outros em seu entorno. Querem capturar a imagem que da cidade é apresentada, mas não se restringir só à apreciação das manifestações de seus fenômenos, e sim delas se apropriarem como indícios, a partir dos quais operaram uma investigação e um exercício cognitivo para reter cursos de acontecimentos, fatos singulares, mediações entre sujeitos, conexões sociais e construções históricas, que informem e expliquem os lugares e o lugar destes na cidade. Como em *Teses sobre Feuerbach*, nº III, de Karl Marx, os personagens de Osman Lins não se limitavam mais só “a interpretar o mundo de diferentes maneiras”.¹¹

Eles, os personagens, não compartilhavam do exercício da descoberta, sistematização e exposição de um padrão inteligível das histórias passadas pelos homens, que poderiam ser apreendidas pelos seus intelectos, em que o padrão inteligível passaria a ser uma compreensão e expressão daquilo que já estava dada em uma fórmula geral, modelada e reconhecida *a priori*, conforme propunha Immanuel Kant.¹² Ao contrário desse filósofo, os protagonistas de *A rainha dos cárceres da Grécia* se encarregam da história como possível de ser analisável, observável, objetivável e quantificável, podendo esta ser estruturada e pensada para ser penetrada em toda a sua realidade, e não só contemplada e interpretada, sendo explicada para ser transformada – “o que importa é transformá-lo”.¹³ Para tanto, procuram conhecer os objetos do mundo, na medida em que estes participam da sua vida social.

Podemos verificar essa postura a partir da personagem Julia Marquezim Enone, quando o narrador procura singularizar os seus périplos pelo Recife e em seu entorno, dando-lhe uma conotação de quem executa uma peregrinação que investiga e busca desvelar a história oculta de seus sujeitos, dos cursos destes e das mediações que se

forjaram sobre os espaços citadinos. Isso pode ser observado no fragmento abaixo do romance:

Também era comum vê-la em Recife e Olinda, um ar deromeira, com sandálias franciscanas e vestidos de segunda mão, mal passados, sempre muito limpos, uma bolsa a tiracolo com o sabonete e vagos manuscritos que a ninguém exibia, seu perfil silente deslizando ante as paredes das galerias de arte, percorrendo sem dinheiro as livrarias e as casas de discos, quando não vagava pelas ruas, saturando-se da topografia das cidades que no seu livro haveria de unir, preferindo os lugares onde se agitava, oprimida, a gente do serviço pesado, ou das ocupações transitórias, ou sem meio algum de vida – carregadores de frete, mercadores ambulantes, mendigos, prostitutas, ciganos, cantadores de feira –, gravando as caras de fome e as vozes cantantes do seu povo.¹⁴

Esse exercício de Julia Markezim Enone tem por finalidade operar a capacidade de poder narrar os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos, tomando consciência de que os fatos ocorridos em épocas passadas e recentes não podem ser tomados como perdidos para a história, pois, para Julia Markezim Enone, “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos”. (BENJAMIN, 1987, p. 223)¹⁵ Assim, procura a personagem instituir para si e desenvolver a tarefa de desvelamento da história de uma cidade e de seu entorno e articulá-la historicamente, para que seja apropriada como uma reminiscência, pois essa história até então se manifestava aos seus contemporâneos como fragmentada, desconexa e contingente. A consciência dessa insurgência na personagem pode ser observada no extrato do romance que abaixo transcrevemos:

Teríamos então aí um caso raro e exemplar, no qual a eficácia dos resultados advém da sobrecarga de recursos. As imagens fragmentadas de 1630, dispersas em duas cidades separadas, impõem-se ao leitor porque, exatamente, ao impossível do seu ressurgimento, da sua renovação, da sua transgressão às leis do tempo acrescenta-se o impossível de uma transgressão às leis do espaço. Com máquinas aladas, Julia Markezim Enone remove os aclives e as construções de Olinda (algumas das quais, nesse lance encantatório, renascidas do pó, com suas arcas, seus armários, os leitos com sobrecéu), mescla à capital de hoje a de ontem, unindo – com isto impondo-as sem recusa possível – visões afastadas entre si e, de um ponto de vista natural, duplamente inacessíveis ao “eu” que vê e fala.¹⁶

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

(...) A muitos metros do solo, na minha sala, um gato dúbio imanta devagar o mundo com a sua substância, irradia-se e é dele, talvez, que procuro fugir, eu, esse homem ansioso, de óculos, as mãos nos bolsos da japona. Sobe a Rua Pamplona e pára na Avenida Paulista: os sinais de trânsito acendem-se e apagam-se, refletem-se nos seus cabelos quase brancos. Vem até ele o som impossível de uma onda arremetendo sobre as rochas e assalta-o, estrídulo, um odor de algas. Mais estreita e aprazível esta avenida quando a carreta esmagou, aqui, teu corpo leve, Julia. Houve uma tarde de setembro onde caminhamos no passeio, abraçados, sobre as flores roxas dos ipês que o asfalto substituiu? Cruzo a avenida e, adiante, extravio-me pelas ruas Sílvia ou Doutor Seng. (...) ¹⁷

(...) Percebo então leve claridade à direita, não o grande halo ambulante, mas uma pequena nebulosa fixa, e busco-a (assim fazem os viajantes que se perdem nos contos, ao divisarem uma lanterna), o lugar onde estou é mais alto do que eu imaginava, de repente vejo luzes a distância, um navio, as luzes se refletem, é o mar. Não havia, ali, terra firme e massas de edifícios com luzes vermelhas nos pára-raios? Flutua quase na linha do horizonte o minguate e o vento do oceano passa entre os buracos dos meus trajes, me arrancaria o chapelão, não fosse o barbante amarrando-o no queixo. Voltaram as luzes a acender-se ou – estas que cintilam – nunca se apagaram? Corro as mãos informes na superfície áspera da amurada que se delineia à minha frente (mãos de pano?), vejo à esquerda uma guarita, um sino começa a bater, dou as costas ao mar e ao navio, piso sem pés, como um bêbado, as pedras desta cidade ladeirosa, cheia de velhas igrejas, desço um beco (das Cortesias), Rua do Sol, Amparo, S. Francisco, um farol gira no ar, lê-ô-lê, lê-ô-lá, que faço aqui, que rua esta, ali os sobrados e de outro lado o cais, suas árvores torcidas na direção das águas, quando vi aquelas pontes e quem me diz o nome desse rio, cheirando a peixe e lama? (...) ¹⁸

Nesses extratos do romance, o personagem já não trata mais os espaços das cidades como paisagens, onde ele poderia se colocar até como um espectador, transformando-as em interiores que poderiam ser observados em todas as direções, dimensões, espessuras e profundidades sem limites ou soleiras, como fazia o *flâneur*. ¹⁹ Ao contrário deste, não sente prazer em se perder nos panoramas urbanos, e muito menos de neles se posicionar como um observador anônimo. Para o personagem, os espaços urbanos de São Paulo, Recife e Olinda despertam-lhe um interesse inusitado,

em que ele vai se fixando e buscando as identidades dos lugares, e neles a dele, negando-as como paisagens para o simples deleite da observação.

Na sua relação com os espaços urbanos e os lugares que os constituem, todos são apreendidos para compor uma totalidade de elementos em inter-relação e interdependência, onde tudo é estático e dinâmico, determinante e determinado pela interconexão resultante entre esses elementos,²⁰ nos quais, em cada um dos lugares, pode-se apreender a totalidade, ao mesmo tempo em que manifestam as suas singularidades.

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

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

extratos transcritos), pois se fossem aceitas, levariam-no a se perpetuar e buscar um sentido prazeroso na monotonia e no cotidiano.

Itinerários modernizantes

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

Em princípio, encontramos no romance, dois romances contidos em um, dos quais se erguem, ainda, histórias compartilhadas pelos personagens centrais e outras tantas resultantes de suas consciências e familiaridades, e/ou de personagens de fatos ocorridos que são agregados à narrativa. Uma das histórias narradas é a da personagem Maria de França (retirante, operária, empregada doméstica, prostituta e portadora de uma suposta deficiência mental), que tem a sua trajetória escrita pela ex-companheira do narrador do romance – Julia Marquezim Enone – que outro romance escreve, em que narra, comenta, analisa e reflete sobre a história e o seu relacionamento com a escritora, e onde se propõe a rerepresentar os escritos desta e sobre ele desenvolver um ensaio. Maria de França, Julia Marquezim Enone e o narrador (que em momento algum é denominado) compõem uma quase tríade marcada por uma natureza comum e que se aproxima de uma trindade, formando um só personagem: o sujeito que procura operar uma reação à ação predadora que a modernização faz recair sobre os indivíduos. Esses três principais personagens do(s) romance(s), em algum momento ou em vários momentos perambulam pelo Recife, principalmente pela área central da cidade, num período que podemos identificar como o da primeira metade dos anos 1970, e outros anteriores, em que se constroem as histórias que explicam as trajetórias de suas vidas nesse período.

Dos três personagens de *A rainha dos cárceres da Grécia* relacionados acima, é através de Maria de França que o leitor do romance terá um contato mais constante e instigante com o Recife da primeira metade da década de 1970. A história da personagem, como a de muitas outras Marias do Recife e do Brasil, é a trajetória de uma retirante, órfã de pai, que vai tentar viver na cidade do Recife com sua mãe e seus irmãos, acabando por se estabelecer, como tantos outros retirantes, em uma das favelas

da cidade. A partir daí, o seu itinerário parece ser o mesmo de quase todos de sua estirpe social, passando da condição de retirante recém-chegada à prostituta, entre os seus 14 e 16 anos, depois de ter sido deflorada por um sedutor qualquer. Durante o seu percurso, será uma e outras vezes uma empregada doméstica, prestando serviço em casas alheias e, em algumas dessas residências, servirá como babá das crianças de seus proprietários, passando, ainda, pela condição de operária, até começarem a dá-la como louca. E, como tal, passará a integrar a população de um dos hospícios da cidade, sendo reduzida a sua história e consciência em mais um prontuário da instituição em que é internada e passando a integrar, como um número a mais e como tantos outros indivíduos, as estatísticas das agências governamentais responsáveis pela saúde e seguridade social.

Estamos no auge do “milagre econômico” brasileiro, na primeira metade da década de 1970, em que os governos prometem eficiência e racionalização - não só agora - para o desenvolvimento econômico do país, mas também para o desenvolvimento social de seus habitantes (saúde, moradia, educação, alimentação, seguridade).

Crendo nos anúncios e na propaganda oficial, Maria de França vai à busca de seus direitos e benefícios na condição de pessoa incapacitada para o trabalho pela sua latente meio loucura. Aconselhada e assistida por uma legião de outros de sua categoria social, a personagem se enfurna pelos meandros da burocracia e tecnocracia estatal, por uma aposentadoria no INSS. A sua busca a leva a idas e vindas pelos meandros das repartições públicas para a obtenção de uma aposentadoria que, cada vez mais, parece inalcançável, passando a enfrentar um mundo feito de prorrogações, mentiras, atestados, carimbos, arbítrios.

Nesse itinerário, Maria de França vai-nos apresentando a área central do Recife, percorrendo as suas principais ruas, avenidas e logradouros, enveredando por compartimentos e pavimentos de prédios, num vaivém por repartições. A cidade - com seus espaços e interiores - constituindo-se para si em um quase labirinto de caminhos articulados por complicações inextricáveis. Nesses espaços, ela passa a viver várias experiências urbanas e o significado de outras recolhe das pessoas alheias que passam por experiências similares a sua, que uma mesma condição social com ela compartilha no território citadino. Assim sendo, passam a constituir uma aglomeração humana em centros urbanos nos moldes como Walter Benjamin definiu a multidão:

(...) Uma rua, um incêndio, um acidente de trânsito, reúnem pessoas, como tais, livres de determinação de classe. Apresentam-se como aglomerações concretas, mas socialmente permanecem abstratas, ou seja, isoladas em seus interesses privados. Seu modelo são os fregueses que, cada qual em seu interesse privado, se reúnem na feira em torno da "coisa comum". Muitas vezes, essas aglomerações possuem apenas existência estatística. Ocultam aquilo que perfaz sua real monstruosidade, ou seja, a massificação dos indivíduos por meio do acaso de seus interesses privados. Porém, se essas aglomerações saltam aos olhos – e disso cuidam os Estados totalitários fazendo permanente e obrigatória em todos os projetos a massificação de seus clientes –, então vem à luz seu caráter ambíguo, sobretudo para os próprios implicados. Estes racionalizam o acaso da economia mercantil – acaso que os junta – como o "destino" no qual a "raça" se reencontra a si mesma. Com isso, dão curso livre simultaneamente ao instinto gregário e ao comportamento automático. (...) ²¹

Os protocolos das modernizações

Quase duas décadas e meio antes de Julia Marquezim Enone começar a escrever o seu romance, ainda era possível ter ciência de que na cidade do Recife as pessoas se reuniam como aglomeração para compor multidões distintas das que Walter Benjamin procurou explicar, e que a personagem Maria de França passou a compartilhar em seus périplos pela cidade. As multidões se formavam não como uma mera aglomeração reunida para assistir a uma ocorrência ou se entrecruzarem, quando trafegavam por logradouros em prol de seus interesses privados ou, ainda, como uma massa quantitativa de indivíduos reunidos por terem que compartilhar espaços ao acaso.

No ano de 1945, as pessoas ainda se reuniam em praças públicas do Recife por um interesse comum, ainda se reconheciam com perspectivas compartilhadas por todos, ainda forjavam movimentos de evocação para comemorar algo que a todos interessava. A multidão ainda comportava em si algo do antigo significado que a plebe da Roma Arcaica delegou ao termo pejorativo que os patrícios utilizaram para designá-los: *plebs*, que significava multidão, oriundo de *plere*, que era a designação dada para **encher**.²² Como a plebe romana, a multidão no Recife, nos idos de 1945, ainda se reconhecia como tal, para se constituir em uma comunidade com interesses políticos e formas de expressão comuns.

Em uma das crônicas de Rostand Paraíso, intitulada *O Fim*, do seu livro *O Recife e a II Guerra Mundial*, esse memorialista nos brinda com a descrição de uma multidão em que as pessoas de uma cidade, no caso, o Recife, reuniam-se, nos meses de

abril e maio de 1945, em frente à sede dos principais jornais de circulação diária na cidade, para tomar conhecimento, em primeira mão, dos rumos e do desfecho final do conflito mundial que se arrastava no continente europeu. Nos extratos selecionados da crônica, poderemos averiguar que não eram os acasos, os interesses privados ou alguma ocorrência fortuita na cidade que reunia as pessoas. Elas se aglomeravam a partir de desejos e intenções previamente definidos, em função de um sentimento de unidade e de interesse comum, almejando e manifestando predileção para certo desfecho histórico.

No Recife, víamos no cine Boa Vista um interessante documentário sobre O Carnaval Do Recife. Passava, nos cinemas do Centro, A Dupla Vida De Andy Hlardy, com Mickey Rooney, As Chuvas Chegaram, com Tyrone Power e Mirna Loy, e Você Já Foi À Bahia?, novo desenho vindo dos estúdios Disney. Era oficialmente estabelecida, para entrada imediata em vigor, a semana inglesa no nosso comércio, que, então, passaria a fechar às 12 horas dos sábados. Era mais um velho hábito do recifense, o de fazer compras nos sábados à tarde, que desaparecia. A velha ponte do Pina caía literalmente aos pedaços e quem a visse por baixo, afirmava um repórter do Diário, nunca iria ter a ousadia de atravessá-la por cima, nem com a promessa de ganhar a loteria da Espanha... Continuava a campanha política em torno das candidaturas do brigadeiro Eduardo Gomes e do marechal Dutra, e, nos bastidores, mantinha-se ativo o movimento do Queremos Getúlio. Kay Francis (ah, os olhos de Kay Francis...) vinha ao Recife onde se apresentava num show para o U.S.O.

Na Europa, a guerra estava no fim. Os russos estavam a poucos quilômetros de Berlim, e Goebbels, afinal, reconhecia a derrota. Os jornais anunciavam, dia a dia, a progressão das forças aliadas e já se combatia nas ruas da capital alemã.

(...)

No dia 7 de maio de 1945, no Quartel General de Eisenhower, em Reims, era assinado, pelo general Jodl, o documento da capitulação. No dia 8, dia considerado oficialmente como o Dia da Vitória, era assinado o ato definitivo da rendição dos exércitos alemães, agora no Quartel General soviético de Berlim, sob a presidência do marechal Zukov.

Terminavam as hostilidades na Europa. Em todo o mundo se comemorava festivamente o fim da guerra.

(...)

No Recife, multidões se postavam defronte aos edifícios do Diário e do Jornal do Commercio, ávidas pelas últimas notícias da Europa. O povo pernambucano comemorava o fim da guerra, fazendo, mesmo fora de tempo, um animado carnaval nas ruas do Recife, o Carnaval da Vitória.

Folheio, dando por encerrado o meu trabalho, os jornais do mês de junho de 1945.

O Náutico promovia a Corrida da Fogueira e a sua já tradicional Festa da Canjica.²³

Como memorialista, Rostand Paraíso procura estabelecer uma faculdade que permita a si e aos seus leitores preservar, lembrar e/ou informar estados de consciências passados na cidade do Recife, resultante de experiências urbanas vividas, lembranças de acontecimentos que marcaram o autor e a cidade, reminiscências de um passado que, volta e meia, lhe aportam a consciência. No curso de sua narrativa, o cronista vai combinando as suas recordações com pesquisas em jornais da época, a contraprova de serem suas reminiscências verossímeis, a partir das quais emerge um memorial onde estão alocados os fundamentos políticos, culturais, sociais, urbanos e afetivos da constituição de sua experiência de vida e de sua relação com a cidade do Recife, e desta com uma história que atravessa o mundo além de suas fronteiras e lhe chega através das ondas radiofônicas e dos impressos dos meios de comunicação de massa possíveis à época. Isso vai permitir ao cronista, décadas depois, aperceber-se e estabelecer que a história de uma época no Recife já não era só produto de suas próprias forças produtoras de história, a sua gênese desde há muito se imbricava com os desdobramentos além de suas fronteiras.

Conclusão: Modernizações que se destroem e se erguem

Em Rostand Paraíso, fez-se necessário que um memorial de seus tempos passados fosse estabelecido como um anteparo contra o esquecimento de como era a cidade e assegurasse o ato de informar como ela era em outras épocas. É dessa empreitada que emergiu, em suas crônicas, informações da programação dos cinemas de bairro e da área central do Recife, os problemas com suas infraestruturas, as regulamentações sobre a sua economia mercantil, os aspectos dos modos de vida e do comportamento de seus habitantes, as formas de comemorações e as suas tradições, os acontecimentos políticos, os desejos e sonhos de uma época, como se, para o cronista, em cada relato de algo que havia acontecido no passado estivesse subliminar que, no tempo presente de sua escrita aquilo não mais existia, e que outra urbanidade havia se apossado da cidade, restando à memória reter um Recife já de há muito ausente e ameaçado de desfalecimento.

No Recife, do final dos anos de 1960, a multidão descrita por Rostand Paraíso havia perdido o seu espaço e as circunstâncias que lhe permitiam uma existência. A modernização recente e aquela que teria lugar na década seguinte, a dos anos de 1970, dariam lugar a outra urbanidade onde as personagens de *A rainha dos cárceres da*

Grécia irão fixar, traduzir e discernir sobre as suas dimensões para que as experiências de vida, os sonhos, os desejos, os projetos, as histórias, as memórias e as lutas não sejam perdidos e esquecidos, para que não restem àqueles do tempo futuro imediato o exercício de prostração sobre o passado.

Notas

¹ No final da década de 1960, e até meados dos anos de 1980, qualquer indivíduo e/o comunidade que necessitasse de benfeitorias e serviços relacionados à telefonia, eletricidade, saneamento e abastecimento de água tinham que se dirigir aos escritórios da Telpel, Celpe, Compesa e repartições da Prefeitura da Cidade do Recife, todos eles localizados na área central da cidade.

² BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989, pp. 54-55. (Obras Escolhidas, v. III)

³ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 35.

⁴ A acepção aqui empregada para o termo *outsider* (palavra da língua inglesa composta a partir da junção de *out* 'fora' + *sider* 'que está do lado de') está relacionada à identificação de indivíduos que se colocam à margem ou fora do sistema; ou aos indivíduos que se mostram rebeldes em relação ao seu meio social; ou ainda a um mesmo grupo de indivíduos que não gostam de seguir e/ou se enquadrarem às regras ou normas vigentes em seu meio social, mesmo que elas sejam compulsórias. O termo foi popularizado a partir do romance de Susan E. Hinton, *Outsiders, vidas sem rumo*, que narra a trajetória do jovem Ponyboy e sua empreitada para conquistar a garota dos seus sonhos, e provar que pode entrar para a gangue de seu irmão mais velho. O romance tem como cenário o universo de sonho, revolta e violência da juventude americana da década de 1960, entrelaçado de cenas em que adolescentes fumam, bebem, brigam e se colocam à margem do sistema moldado pelo *american way of life*. Para uma visão mais detalhada do universo do *outsider*, consultar: HINTON, Susan E. *Outsiders, vidas sem rumo*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo, Ed. Benvirá, 2011.

⁵ O termo *beatnik* é uma referência direta ao movimento sociocultural criado por Jack Kerouac. O movimento foi constituído após o final da 2ª Guerra Mundial, na década de 1950 e perdurou até o início dos anos de 1960, na cidade de New York, tendo sido generalizado a partir de um círculo social para caracterizar o submundo da juventude anticonformista e antimaterialista. Inicialmente, o movimento era identificado como *Geração Beat*. Posteriormente, o movimento começou a ser conhecido como *beatnik*. Esse termo foi cunhado por Herb Caen e apareceu pela primeira vez em um artigo de sua autoria intitulado *San Francisco Chronicle*, publicado em 2 de abril de 1958. No termo, Herb Caen juntou o sufixo russo, de origem *índice*, língua de origem judaica falada na Europa Central e Oriental, *-nik*, numa referência direta à denominação do satélite russo *Sputnik I*, lançado seis meses antes da publicação de seu artigo, juntando a este o termo *beat* (significando em inglês: pancada, batida, golpe, pulsação), que identificava a Geração Beat resultante do movimento criado por Jack Kerouac.

Maiores informações sobre o movimento *beatnik* podem ser encontradas em BIVAR, Antonio. *Jack Kerouac. O rei dos Beatnik*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005. (Coleção Encanto Radical)

⁶ Utilizamos aqui o termo *performance* ou *atitude* no sentido de identificar o indivíduo que produzia poses, posições, posturas e comportamentos pontuais para ditar uma disposição e uma maneira de agir em relação a um grupo social e situações sociais, buscando, desta forma, destacar para si e para os outros uma maneira de atuação e condutas distintas e merecedoras de reconhecimento, por portar certas qualidades de orientação e forma, modo ou meio de proceder no interior do grupo, advogando que esta detinha uma certa superioridade moral, social, intelectual e comportamental.

⁷ Classificamos aqui como *flâneur programático* alguns segmentos sociais e seus integrantes que adotavam posturas próximas a do *hippie*, intelectual contestador, boêmio existencial, agitador cultural, artistas *underground* etc. Tais indivíduos e grupos, no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, oriundos de setores intelectualizados e artísticos da classe média, viram suas pretensões e interesses marginalizadas com o autoritarismo político após a instituição do AI-5, no final de 1968, que excluiu, expurgou e reprimiu da participação e ação política indivíduos e grupos de oposição ao regime militar, e ao projeto de modernização e internalização da produção capitalista em curso no país.

⁸ PARAISO, Rostand. *Charme e magia dos antigos hotéis e pensões recifenses*. Recife: Edições Bagaço, 2003, pp. 279-280.

Em uma entrevista concedida ao Jornal da Cidade, em 6 de julho de 1975, Ivo Alves da Silva, o Lolita, explicou a razão da frase *Quem não conhece Lolita, não conhece o Recife...*, e a sua disposição e razões para enfrentar embates físicos, inclusive com as guarnições policiais. Abaixo o trecho da entrevista:

JORNAL DA CIDADE – Por que esse ditado de “Quem não conhece Lolita, não conhece o Recife”?

LOLITA – Eu já estou cheio de tanta pergunta. Quem inventou essa história foi o Detetive Dunga, aquele que tem uma revista a “Repórter Policial”, essa revista era muito famosa e eu também como gente famosa, internacional, fui convidado por ele para posar e ele fez uma foto minha assim (faz o gesto, abrindo os braços), publicou numa página e escreveu em baixo, “Quem não conhece Lolita, não conhece o Recife”. Ai o pessoal leu e começou a falar isso e eu também comecei a falar aos estudantes e eles pegaram e ficou até hoje.

JORNAL DA CIDADE – Dizem que você já brigou com uma guarnição da Rádio Patrulha, é verdade?

LOLITA – Eu não admito provocação, sou muito nervoso. Já tomei revólver de mão de gente, um capitão da tropa à paisana. Tudo é a ocasião. Sempre fui vencedor. Quando eu era preso, o delegado me soltava, Dr. Mário Alencar me adorava, só quando era delegado estranho é que me encanavam. Quando eu cismava da Rádio Patrulha eles não me levavam não. Quando surgiu aquelas duplas de “Cosme e Damião”, em 1955, o povo dizia “você agora vai se endireitar”. Resolvi tirar a dívida. Tomei meia garrafa de cana e fui pra Avenida Guararapes, lá pra esquina da Sertã. Cheguei lá, encarei os dois que vinha do Cinema Art-Palácio. E perguntei: “Quem de vocês é Cosme ou Damião dos dois?”. Eles perguntaram: “Quem é você?” Eu disse: “Sou o Lolita falado” e o pau cantou, briguei e rasguei a túnica dele todinha. Ah, eu já fiz muita sugestão com a polícia. Ai eles me levaram num Ford verde.

(...)

Para ler a entrevista na íntegra, consultar: Quem não conhece Lolita, não conhece o Recife, in *Jornal da Cidade*, de 6 de julho de 1975. Disponível na Internet: <<http://www.encyclopediaordeste.com.br/nova531.php>>. Acesso em: 06 mar. 2012.

⁹ PENA FILHO, Carlos. *Livro Geral*. Poemas. Recife: Gráfica e Editora Liceu/Tânia Carneiro Leão, 1999, pp. 139-140.

¹⁰ LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1976, pp. 22-23.

¹¹ MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã* (Feuerbach). Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 3. Ed. São Paulo: Editora Ciências Humanas, São Paulo, 1982, p. 14.

¹² Para Immanuel Kant haveria dois tipos de história: a empírica e a racional. Na primeira, tratava-se de um relato dos eventos do passado escrito sem uma concepção prévia, ficando o historiador encarregado de investigar as ideias e atos do passado e retirar conclusões das evidências que encontram (“descobrir um curso regular dessas manifestações [idéias e atos do passado], e que, desta maneira, aquilo que nos parece confuso e irregular em indivíduos isolados, possa ser reconhecido no conjunto da espécie como um desenvolvimento sempre contínuo, embora lento, das suas capacidades originais”). Para a história racional, tratar-se-ia de encontrar um padrão inteligível no passado humano aparentemente caótico, conforme Immanuel Kant: “perante isto, o filósofo, na impossibilidade de pressupor um específico propósito racional nos homens ou nos seus actos em geral, não tem outra solução senão tentar descobrir um desígnio da natureza nesta marcha absurda das coisas humanas, a partir do qual seja possível uma história que obedeça a um determinado plano da natureza, a propósito de criaturas que agem sem plano próprio”. Sobre estas citações, consultar: KANT, Immanuel, *Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*, in GARDINER, Patrick. *Teorias da História*. Trad. Vítor Matos e Sá Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, pp. 28-29.

¹³ MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁴ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 189.

¹⁵ Este enunciado é parte da tese número 3, do texto de Walter Benjamin, intitulado: *Sobre o conceito da história*. Consultar: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 223. (Obras Escolhidas, v. I)

¹⁶ LINS, Osman. *Op. cit.* p. 137.

¹⁷ Idem, p. 214.

¹⁸ Idem, pp. 215-216.

¹⁹ Sobre esta forma de observar a paisagem por parte do *flâneur*, consultar: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, *op. cit.* p. 192.

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

²¹ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 58.

²² Sobre o significado histórico, político e linguístico de plebe, consultar ALFÖLDY, Géza. *A História social de Roma*. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 24-26. (Biblioteca de Textos Universitários, 102).

²³ PARAISO, Rostand. *O Recife e a II Guerra Mundial*. 2. Ed. Recife: Edições Bagaço, 2003, pp. 310-313. (rev. e ampl.)