

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA E LITERATURA COMPARADA**

Mariana Pereira Dias

**O RIO DE JANEIRO NO CENÁRIO DISCURSIVO: A CIDADE-TEXTO DE JOÃO DO
RIO**

**BELO HORIZONTE
2016**

Mariana Pereira Dias

O RIO DE JANEIRO NO CENÁRIO DISCURSIVO: A CIDADE-TEXTO DE JOÃO DO RIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada e linha de pesquisa em Literatura, História e Memória Cultural (LHMC).

Orientador: Marcus Vinícius de Freitas

BELO HORIZONTE

2016



Dissertação intitulada *O Rio de Janeiro no cenário discursivo: a cidade-texto de João do Rio*, de autoria da Mestranda MARIANA PEREIRA DIAS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Prof. Dra. Aparecida Maria Nunes - UNIFAL/MG

Profa. Dra. Myriam Correa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2016.

*A Wellington, meu porto seguro.
Aos meus pais, pelo carinho de sempre.*

AGRADECIMENTOS

A Wellington, por suportar com muita paciência minhas alterações de humor.

Ao meu orientador Marcus Vinícius, pela paciência e rigor, sem o qual este trabalho não seria possível.

Ao amigo Thiago Herculano, sempre solícito.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

Ao Delmo, professor querido que me inculuiu a paixão pela literatura.

RESUMO

A passagem do século XIX para o século XX e os primeiros anos deste foram significativos para a chegada e a implantação da modernidade no Brasil, tanto no sentido político, com a proclamação da República e seu processo de efetivação, quanto nos hábitos sociais. O maior cenário destas transformações foi o Rio de Janeiro, capital federal do país, que passou por uma reforma significativa para se adequar à modernidade na estrutura da cidade e na educação dos cidadãos, ainda apegados a valores tradicionais.

O presente trabalho estuda a obra *A alma encantadora das ruas* (1908) de João do Rio, jornalista que esteve presente nos mais importantes eventos que caracterizaram a inserção do Rio no cenário moderno. O objetivo deste estudo é determinar em que medida João do Rio, por meio das crônicas desta obra – com toda sua peculiaridade de “gênero menor”, como afirma Antonio Candido (1992, p. 13), que se desenvolve dentro do jornalismo – consegue empreender uma leitura da cidade do Rio de Janeiro nesta passagem de século, observando a modernidade no seu bojo de forma crítica e desconstruindo os conceitos cristalizados pela burguesia vigente.

Para isso, o trabalho foi articulado em duas partes: a primeira busca traçar um panorama histórico, contextualizando a reforma urbana e discutindo pontos de vista diferentes sobre ela, a partir de cronistas da época como Olavo Bilac, Lima Barreto e o próprio João do Rio para, a partir de então, entender o lugar do homem de letras neste novo cenário e entender, também, como a crônica passou a fazer parte tão ativamente da literatura da época. Deste ponto, mostramos como João do Rio mescla o repórter ao artista moderno, o *flâneur*, que se movimenta pelas ruas buscando ler a cidade ilegível em seu gigantismo.

A segunda e última parte do trabalho pesquisa cada crônica do livro *A alma encantadora das ruas* (1908), organizando-as e enfatizando aspectos na sua estrutura e recursos estéticos utilizados por João do Rio como a personificação da rua, a fim de empreender uma leitura do Rio de Janeiro por meio do emblema da cidade partida: de um lado, exibindo sua faceta modernizada, de outro, escondendo a pobreza de grande parte da população, que precisou encontrar um meio de sobreviver.

Palavras-chave: João do Rio. Modernidade. Cidade. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The turning of the 19th to the 20th century and the first years of this century were significant for the arrival and establishment of modernity in Brazil, both in the political sense, with the proclamation of the Republic and its establishment, as in social habits. The biggest scenario of these changes was Rio de Janeiro, the federal capital of the country, which underwent in a significant reform to adapt to modernity in the city structure and citizens' education, still attached to traditional values.

This paper studies the work *A alma encantadora das ruas* (1908) by João do Rio, a journalist who was at the most important events that characterized the inclusion of Rio in the modern scenario. The objective of this study is to determine on what extent João do Rio, through the chronicles of this work - with all its peculiarity of "minor genre", as stated by Antonio Candido (1992, p. 13) that develops within the journalism - can do a reading of the city of Rio de Janeiro in this century turning, noting modernity critically in its core and deconstructing the concepts crystallized by the current bourgeoisie.

For this, the work was divided into two parts: the first seeks to trace a historical overview, contextualizing the urban reform and discussing different views on it from chroniclers of the time as Olavo Bilac, Lima Barreto and the own João do Rio for from then on, to understand the place of the man of letters in this new scenario and understand how chronic became part so actively in the literature of the time. From this point, we show how João do Rio merges the reporter to modern artist, the *flâneur*, which moves through the streets trying to read the city unreadable in its gigantism.

The second and final part of the paper researches each chronicle of the book *A alma encantadora das ruas* (1908), organizing them and emphasizing aspects of its structure and aesthetic resources used by João do Rio as the embodiment of the street, in order to take a reading of Rio de Janeiro through the emblem of the divided city: on one side, exhibiting its modernized facet, on another hiding the poverty of the large part of the population, who had to find a way to survive.

Keywords: João do Rio, modernity, city, Rio de Janeiro

Sumario

BELO HORIZONTE.....	10
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
I. “O Rio civiliza-se” – a entrada do Rio de Janeiro na modernidade.....	15
1.1 – O homem de letras.....	23
1.2 – O artista moderno – a <i>flânerie</i> e a leitura da cidade	32
Capítulo 2 – A construção da cidade-texto de João do Rio.....	39
2.1. Projeto urbano	40
2.2. Profissões.....	45
2.3. Arte	54
2.4. Miséria.....	58
2.5. Trabalhadores	62
2.6. Festas e Ritos	65
2.7. Mendicância.....	69
2.8. Prostituição	70
2.9. Crimes.....	72
CONCLUSÃO.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“[...] a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar”

(Marshall Berman)

João do Rio, o autor escolhido para a pesquisa deste trabalho, é um dos pseudônimos de João Paulo Alberto Coelho Barreto, nascido no ano de 1881. Começou cedo a carreira de jornalista que foi bastante agitada. Colaborou, inicialmente, em *O Paiz*, *O Dia*, e *Correio Mercantil*. Em 1903, entra para *A Gazeta de Notícias*, onde adota o pseudônimo que o deixou mais conhecido. Publica, no ano seguinte, um livro de crônicas que foi muito vendido, *As religiões no Rio*. João do Rio não escreveu apenas crônicas, mas contos, peças de teatro e romances. Em 1908, publica *A alma encantadora das ruas*, reunião de crônicas publicadas ao longo dos anos n’*A Gazeta de Notícias* e escolhida para pesquisa neste trabalho. É eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1910 e, poucos anos depois, é promovido a diretor d’*A Gazeta de Notícias*. Falece em 1921, de um ataque fulminante. Uma farta biografia sobre este autor nos fornece Raimundo Magalhães Júnior (1978), destacando desde sua entrada na carreira jornalística, suas relações sociais, viagens à Europa, influências que recebera, até sua morte.

João do Rio se torna bastante conhecido por críticos e leitores por ser um compositor do universo urbano, muito valorizado na sociedade da *Belle Époque*. Sua produção cronística é a que mais marcou a crítica literária pela maneira como articulou crônica e reportagem e desenvolveu temas variados sobre a cidade em sua face múltipla, seja como o *dândi* que passeava pelos salões cariocas, seja como o curioso *flâneur*, que “perambula com inteligência” pelo subúrbio do Rio de Janeiro. Em ambos, percebe-se o interesse em compor a cena urbana e discutir as diversas facetas que a chegada da modernidade trouxera.

Sua obra não figura entre a literatura de alto prestígio no meio acadêmico, mas suscita discussões sobre a relevância e qualidade de sua produção. Lúcia Miguel Pereira (1950, p. 277), por exemplo, acredita que o autor não representa o “Rio brasileiro”, mas um Rio cosmopolita, preocupado como era com hábitos estrangeiros, “[...] o autor só procurou ver, do Rio, os vícios de grande cidade, os vícios que por assim dizer o internacionalizavam [...]”, por isso, acusa-o de ser superficial nas observações e limitado como os *flâneurs*, o que o leva a reproduzir uma literatura que

era “sorriso da sociedade”, ou seja, puro reflexo da vida social cheia de novidades do Rio do começo do século XX.

Por outro lado, Antonio Candido (1980), numa observação mais profunda sobre a obra de João do Rio, considera-o um radical de ocasião. Para Cândido, o cronista possui ímpetos de denúncia social da miséria no Rio em suas primeiras obras (*As religiões no Rio*, *A alma encantadora das ruas* e *Cinematógrafo*), mesmo sem assumir, como muitos o faziam, a posição política de socialista ou anarquista.

[...] no escritor superficial e brilhante corriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo a seus momentos denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo (CANDIDO, 1980, p. 82).

A superficialidade, que, para Miguel-Pereira, é ponto negativo da sua escrita, pode vir a ser observada como um recurso estético advindo de uma consciência crítica de João do Rio sobre seu tempo, efêmero e superficial como a crônica, sobre a qual fala Candido (1992, p. 14): “o seu intuito não é o dos escritores que pensam em ‘ficar’, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas ao rés-do-chão”. Por esta via, reconhecer que o autor apreende novas técnicas literárias ancoradas nas novidades de seu tempo e modifica, inclusive, o jornalismo em sua época, é uma proposta de ampliar a significação de sua obra.

Visando aumentar as reflexões acerca da época em que João do Rio publica a obra utilizada para pesquisa neste trabalho – *A alma encantadora das ruas*, de 1908 –, a bibliografia selecionada¹ propõe uma discussão sobre o termo “pré-modernismo”, convencionalmente estabelecido pela historiografia literária para definir a produção entre o Simbolismo e o Modernismo. Embora os primeiros modernistas de 1922 tenham se destacado pelo mérito de colocar em discussão elementos do nacionalismo brasileiro sobre uma perspectiva moderna, esta vertente já vinha surgindo nas manifestações literárias desde os anos de 1870, no século anterior. Foot-Hardman (2009, p. 168) chama a atenção para a necessidade de repensar o nosso modernismo, demasiadamente atrelado ao conceito de vanguarda, e voltar aos anos finais do século XIX, quando haviam “processos culturais relevantes que se gestavam na sociedade brasileira”.

¹ HARDMAN (2009); MURARI (2009); DUTRA (2005) e SEVCENKO (2003).

Luciana Murari (2009), da mesma forma, atenta para uma relação existente entre o homem e a natureza na literatura desde os anos de 1870 – que se voltava “crescentemente para suas regiões rurais e naturais, à procura de um Brasil profundo, que cabia compreender, assimilar ao movimento da história, à cultura e à sociedade brasileiras” –, com vistas a demonstrar que a ideia de modernidade já começa a ser moldada desde então numa dimensão cultural, política, econômica e social. Seja por meio da natureza como signo superior à civilização ou, ao contrário, com o progresso técnico demonstrando a superioridade do homem sobre a natureza, há uma mescla dos polos romântico e realista que já constituem um caráter moderno na nossa literatura.

Por esta via, estudar a obra de João do Rio inserida neste período nos possibilita abordá-la como uma importante reflexão acerca da entrada e apreensão da modernidade na cidade do Rio de Janeiro.

Desta forma, procuramos investigar em que medida João do Rio – por meio da crônica, misturando a técnica da reportagem com elementos da escrita literária – consegue empreender uma leitura da cidade do Rio de Janeiro nesta passagem de século, observando a modernidade no seu bojo de forma crítica e desconstruindo os conceitos cristalizados pela burguesia vigente.

Para fundamentar a pesquisa, utilizamos uma metodologia baseada na crítica sociológica, cujos pressupostos iniciais foram traçados por Lucien Goldmann (1973). No entanto, é importante ressaltar que a leitura que proponho não espera reduzir a obra a um mero retrato da realidade nem apenas a um caráter funcional, uma tomada de consciência coletiva, como quer a teoria de Goldmann, mas sim, analisar como a matéria-prima existente na sua gênese contribuiu para sua constituição final. Neste caso, como os acontecimentos históricos, as relações sociais e econômicas existentes no Rio de Janeiro desse início do século XX, entendidas enquanto gênese das crônicas de João do Rio, tornaram-se objeto de sua literatura como um meio de leitura da cidade.

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido (2000, p. 6) propõe que este tipo de método avalie o vínculo entre a obra e o ambiente de sua escrita, sem, contudo, fazer da obra um mero retrato da realidade, mas mostrando que o elemento externo tem um importante papel na estruturação interna da obra, ampliando a compreensão de seu significado:

[...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente

independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

O texto literário, portanto, além de sua estrutura interna, seria também possuidor de uma dimensão histórica, já que o autor é um homem do seu tempo, que não somente observa atentamente o mundo ao seu redor, as mudanças de mentalidade, mas vivencia esta experiência para transformá-la em linguagem. Em semelhante linha de reflexão, Sevcenko (2003, p. 299) conclui que “nem reflexo, nem determinação, nem autonomia: estabelece-se entre os dois campos [literatura e história] uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação”.

Partimos, assim, dessas premissas da crítica sociológica para apontar, em *A alma encantadora das ruas*, a maneira como João do Rio vai desvinculando a crônica da moral comprometida com a verdade dos jornais para incutir em sua estrutura uma moral transgressora, que busca captar a verdade da ficção com autonomia estética. João do Rio procura, desta forma, construir “um discurso de uma minoria sem história que tenta contar a História” (ANTELO, 1989, p. 67).

Para esta realização, dividimos o trabalho em dois capítulos. O primeiro busca realizar um mapeamento histórico para mostrar como a modernidade chega no Rio e reorganiza a cidade em termos de espaço físico e simbólico: começando nos anos finais do século XIX, enfatizando seus acontecimentos fundamentais como a abolição da escravidão e a proclamação da República e suas imediatas consequências para a cidade do Rio de Janeiro que, ansiosa por entrar no cenário moderno, empreende uma série de reformas urbanas. Além disso, opera-se, na sociedade, uma reorganização mental, procurando incutir na sociedade hábitos modernos que apagassem os resquícios da cidade colonial.

Para acompanhar estas mudanças, procuramos coordenar o panorama histórico com o pensamento de alguns cronistas: uns entusiasmados com as reformas de Pereira Passos, como Olavo Bilac; outros desconfiados de seus benefícios, como Lima Barreto e outros, ainda, como João do Rio, empreendendo uma visão crítica sem optar por lado nenhum. Deste modo, procuramos mostrar que é possível notar diferentes visões por parte dos intelectuais acerca da chegada da modernidade e refletir em algumas de suas consequências.

Este primeiro capítulo do trabalho está ainda dividido em duas outras partes que complementam a reflexão acima. A partir da relevância da opinião dos escritores da época – discutidas no inquérito *Momento Literário*, de João do Rio (1904?) –, procuramos compreender o lugar que passa a ocupar o homem de letras neste Rio de Janeiro reformado, a perda de prestígio social e sua conseqüente submissão ao

jornalismo. Desta nova relação que o escritor passa a ter com o jornal, seguimos analisando como a crônica passou a fazer parte tão ativamente da vida literária brasileira. Deste ponto, percebemos que a interpenetração que se opera entre crônica e jornalismo, em João do Rio, configura também uma interpenetração entre o repórter e o artista moderno, associado ao *flâneur*.

Ancorados no estudo sobre a representação da cidade de Renato Cordeiro Gomes (1996), visamos alcançar a conceituação do que é ler a cidade e definir em que termos esta legibilidade se concretiza para, em seguida, mostrarmos como o repórter-*flâneur* de João do Rio, por meio da crônica, empreende a leitura do Rio e constrói sua cidade-texto sob o emblema da cidade partida.

Feito todo este mapeamento, chegamos no segundo capítulo onde, por meio de uma leitura atenta das crônicas da obra em questão, ressaltando característica de sua estrutura para compreender a escrita da cidade de João do Rio, buscamos reconstruir seus aspectos em tópicos que configurem uma possibilidade de leitura do Rio de Janeiro da *Belle Époque*.

Como repórter e *flâneur*, João do Rio desce até os becos mais medonhos, sujos e esquecidos do Rio para alcançar a visão de mundo daquelas pessoas que tentam se adequar às novidades de alguma forma para não sucumbirem junto com o Rio velho que a reforma demolira. A cidade-discurso é ornamentada com a arte das ruas, sustentada pelas profissões improvisadas no mundo do subemprego, reavivada pelas festas que preservam suas tradições, depreciada pelos vícios e pelos crimes que se espalham por suas ruas. É uma cidade cujas ruas foram feitas pelo suor dos trabalhadores, cujas ruas têm uma alma: elas não fazem distinção de quem anda por elas, elas acolhem o mendigo miserável e conduzem o burguês endinheirado ao seu escritório. As ruas da cidade escrita de João do Rio permitem ao *flâneur* as experiências mais realistas que incrementam sua linguagem e direcionam o discurso, sempre voltado para os pobres e miseráveis do subúrbio do Rio.

I. “O Rio civiliza-se” – a entrada do Rio de Janeiro na modernidade

“O Rio é uma cidade com muitas cidades dentro.”

Marques Rebelo

“Poesia e progresso são como dois homens ambiciosos que se odeiam. Quando seus caminhos se cruzam, um deles deve dar passagem ao outro.”

C. Baudelaire

Em crônica de 1903, Olavo Bilac escrevia a propósito das reformas propostas para o Rio de Janeiro republicano no começo do século:

Felizmente, não é sonho! O prolongamento da rua do Sacramento é o primeiro passo para a realização de atos grandes e nobres: e quem ama o Rio de Janeiro sente dentro do coração repercutir, como uma nota de um hino triunfal, o som de cada um daqueles golpes de picareta. Verdade é que o carrancismo, com seu pesado e ignóbil corpanzil, e sua espessa face bestial, não pode estar satisfeito... [...] Vibrai, ferí, exterminai, demoli, trabalhai e cantai sem descanso, picaretas sagradas! Cada golpe dos vossos é uma benção e uma redenção! Abri caminho à luz, rasgai estradas no ar, arrasai os pardieiros em que se alaparda a vossa vergonha! – e benditas sejais, por toda a eternidade, picaretas implacáveis, exterminadoras do nosso opróbrio! (BILAC, 2011, p. 178).

O tom de entusiasmo de Bilac com as reformas da cidade que a colocariam na cena moderna, perpassa a obra de alguns escritores da época, entusiastas do progresso e da ciência. Mas não era uma unanimidade que fosse recebida com bons olhos. A passagem do século XIX para o XX foi marcada, principalmente, por uma revolução política com a proclamação da República que, aliada à recente abolição da escravidão, buscava varrer todos os resquícios da tradição monárquica e de um Brasil imperial, símbolo de atraso diante dos demais países. No entanto, a consolidação dessa nova forma de governo trouxe, logo no começo, uma série de questões problemáticas entre os governantes e os cidadãos. A tentativa de atender aos interesses dos ex-proprietários de escravos que pressionavam o governo por conta de suas perdas após a abolição comprometeu muito dinheiro público. Esse dado acaba por levar o Ministro da Fazenda, Rui Barbosa a emitir grande quantidade de moeda, o que provocou uma febre especulativa conhecida como Encilhamento, favorecendo classes mais endinheiradas que aproveitaram para enriquecer ainda mais na bolsa de valores. Seria, nas palavras de José Murilo de Carvalho (1987, p. 26), “uma vitória do espírito do capitalismo desacompanhado da ética protestante”.

Alargando o contraste com a aristocracia republicana, grande parte da classe trabalhadora era composta de negros libertos e, por sua vez, simpáticos à monarquia, o que dificultava muito que encontrassem maneiras de se arranjar no novo regime. Havia, inclusive, uma certa dificuldade dos cidadãos progressistas, que lutaram pela abolição, em lidar com os negros libertos. O processo de discriminação a pretos e pobres aumentava, à medida que, da Europa, importavam-se estudos etnológicos e antropológicos sobre miscigenação e suas possíveis consequências degenerativas para a sociedade. Lilia Schwarcz (1993) mostra os desdobramentos do racismo científico por europeus que, interessados nos estudos das raças puras, passam a conceber a cultura de forma etnocêntrica. Dessa forma, com o fundamento determinista comum à época, atribuem o atraso social de determinados países à população mestiça, fazendo da eugenia uma espécie de ideal político de controle de reprodução da população, privilegiando um tipo cada vez mais branqueado, o que, certamente, mexeu com a maneira com a qual os brasileiros olhavam os negros e facilitou a adoção de uma política que incentivasse a imigração.

Além disso, a mão de obra negra lançada no mercado, somada ao intenso fluxo de imigração estrangeira – movido pela utopia de encontrar uma “Canaã” nas nossas terras – e um êxodo do campo para a cidade permitiram uma verdadeira explosão demográfica. Segundo dados coletados por Carvalho (1987, p.16), entre 1872 e 1890, o número de habitantes do Rio de Janeiro quase dobrou. Esse desenfreado crescimento altera a população não apenas em número de habitantes e etnia, mas também em tipo de trabalho, gerando mais mão de obra do que demanda e aumentando o número de ocupações mal remuneradas e de pessoas sem ocupações fixas, bem como o número de menores abandonados. Como consequência, forma-se, nos subúrbios da cidade, uma concentração significativa de população miserável, com aumento significativo nos índices de mortalidade. Essa situação não passou despercebida por intelectuais que descreviam, muitas vezes com acidez explícita ou com ironia sutil, as contradições do sistema político que se queria democrático. João do Rio (2007, p. 40) detalhou as diferentes formas de sobrevivência de grande parte da população do subúrbio em crônicas sobre “o que se vê nas ruas:

As profissões ignoradas. Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanha-rótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de *buenadicha*. Se não fosse o nosso horror, a Diretoria de Higiene e as *blagues* das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos. [...] é uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! [...].”

Além do problema do desemprego e do subemprego, as condições de moradia também não eram adequadas. Faltavam casas para abrigar a explosão de

crescimento populacional, situação esta que fazia dos cortiços grandes facilitadores da proliferação de doenças como tifoide e febre amarela.

Dentro deste cenário agravado pela formação crescente e conflituosa de partidos políticos, a necessidade de acabar com a instabilidade política desta primeira fase passa a ser um lema da República. A partir de então, medidas, mesmo que autoritárias, começam a ser tomadas para que se abram as portas para a entrada da modernidade no Rio de Janeiro. A primeira delas foi tirar os militares do poder e abrir passagem a um governo civil inaugurado por Prudente de Moraes. A polícia, com bastante autonomia, executa uma caça aos mendigos e a todos os pobres desempregados ou subempregados, considerados vadios e arruaceiros.

Diferentes posturas políticas, trazidas por imigrantes europeus, vão aparecendo e se intensificando, o que gerou grande foco de tensão política. Como oposição ao governo vigente, socialistas e anarquistas concorrem por espaço e adeptos. Em 1902, é formado o Partido Socialista Brasileiro que, já mais organizado, começa um difícil trabalho de persuadir os operários a participarem das organizações trabalhistas, mas a falta de consciência política da maioria proletária atrapalhava muito a organização dos movimentos. Segundo conta John Dulles (1977), 1901 foi um ano de muitas agitações trabalhistas e greves, com poucos sucessos. No Rio de Janeiro, a onda de greves trabalhistas foi dissolvida com ação violenta da polícia. Nos anos seguintes, segue-se intenso trabalho de conscientização política do proletariado e de mais organização nas ações que culmina com a legalização do Sindicato dos Trabalhadores.

Grande parte dos escritores estava ligada ao liberalismo que via, no progresso, a transformação do Estado em nação. Eram, portanto, adeptos a uma profunda reforma no país, a fim de substituir um passado imperial por uma modernidade republicana. A literatura toma para si a missão de atualizar o Brasil, mesmo que houvesse diferentes tendências políticas entre os intelectuais.

Grande passo para a reforma foi dado no governo de Rodrigues Alves que, com boa articulação política, consegue capital estrangeiro para financiar a obra pública na cidade, aproximando o Brasil do cenário moderno europeu. Contou com o engenheiro – nomeado, então, prefeito do Rio de Janeiro – Pereira Passos para dar as coordenadas na construção de um dos maiores ícones da modernidade carioca do começo do século, a Avenida Central, pronta e inaugurada em 1904. Ao seu entorno, toda a arquitetura precisava corresponder à magnitude da obra e, sem dúvidas, atraía os olhares das pessoas ao redor. Segundo Bilac (2011, p. 229) nos conta em crônica, a comissão construtora chegou a fazer uma espécie de “concurso para a apresentação de modelos de prédios, obedecendo a cinco tipos diferentes” e, às

vésperas da inauguração, o mesmo cronista expõe a curiosidade popular com o nome que a Avenida deveria receber: “O nome da Avenida deve ser simbólico e sagrado” (*ibidem*, p. 298).

Segundo Brito Broca (2004, p. 35), o objetivo dessas obras era aproximar o Rio de Paris, por isso Pereira Passos seria considerado uma versão brasileira do barão Hausmann. No entanto, enquanto os bulevares franceses possuíam um “traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 1848”, Pereira Passos estava preocupado com o embelezamento do centro da cidade a todo custo, demolindo casas velhas, cortiços, remodelando praças e ruas tortuosas e estabelecendo, a partir daí, quais hábitos seriam reprimidos e quais seriam permitidos no centro da cidade. O desejo era ser como a Europa, por isso aumentava, nos governantes, o sentimento de vergonha das tradições culturais de cunho popular e de pretos e pobres que compusessem maior parte da população do Rio de Janeiro no começo do século.

Em crônica de *Cinematógrafo*, João do Rio lamenta nostalgicamente a descaracterização da cidade, que perde sua singularidade para entrar na cena mundial da modernidade:

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação da cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável [...] (RIO, 2009, p. 153).

Além de entregar a Pereira Passos a chave da cidade, Rodrigues Alves nomeou, para diretor do Serviço de Saúde Pública, o médico Oswaldo Cruz que, com suas obras de saneamento, legalizou a vacinação contra a varíola e a tornou obrigatória para toda a população, que não acatou a ordem sem se pronunciar. Antes da efetivação da Lei da Vacina Obrigatória, o sanitarista já havia iniciado uma guerra contra o mosquito transmissor da febre amarela que se instalara como epidemia na cidade. Esta prática criou uma espécie de susto na população e os cronistas, portavozes das agitações populares, não deixaram de comentar o assunto, mesmo divergindo em seus pontos de vista. Olavo Bilac noticia o temor geral ao mosquito:

[...] Até parece que o mosquito não é um animal: é um zumbido vivo, é um zum-zum animado. Entretanto, basta uma picada daquele imperceptível ferrão: e o sangue do homem que sofreu essa picada

fica envenenado e corrupto, trabalhado pelo tóxico mortal da malária, do tifo, das sezões, da febre amarela... [...] O mosquito é o terror, é a morte invisível, é o estrago voando e revoando sobre nós: cada uma das suas ferroadas já nos não tira somente o sono, tira-nos também a vida [...] (BILAC, 2011, p. 169-170).

E Lima Barreto parece olhar a brigada militar que acompanhava os combatentes do mosquito com grande ironia:

Somos uma gente que definha e decresce como aquele cadáver conservado à Índia. [...]

E o chefe?... Que belo estava! Jovial e sorridente, manifestava, nos largos gestos em que sublinhava as ordens dadas em voz alta ao ajudante o contentamento feliz do estrategista de cujos planos dependera o ganho da batalha mortífera. Era como um Napoleão vencedor de mosquitos; parecia um Alexandre que viesse de esmagar pernilongos em Arbelles.

[...] descobri que já tempo era nesse estiolar e definhar sem fim, de estarmos reduzidos à proporção de mosquitos zumbidores. Desse modo era bem razoável que, com os chefes e soldados da Brigada Stegomya, houvesse aquele contentamento e aquele furor de guerrear pernilongos, pois, se poetas por poetas sejam lidos, mais razoável será que mosquitos sejam por mosquitos combatidos (BARRETO, 2004, p. 62-63).

A imprensa noticiava a insatisfação de grande parte da população com a truculência do governo em adentrar violentamente as casas dos resistentes às medidas, o que acabou se tornando um conflito entre a polícia e os estudantes que acusavam o governo de não se importar com o povo. Bilac (2011, p. 177) lamenta a imprensa sensacionalista que se criou em torno da situação que já era, para ele, “estúpida”: “Nós ainda temos febres, pestes, epidemias – unicamente porque não conseguimos dissolver esse contrato entre o Interesse e a Estupidez, que andam por aí, de braço dado, explorando o sentimentalismo, e especulando com a miséria do povo”. A resposta à ira popular era sempre a violência policial. Em seu *Diário Íntimo*, Lima Barreto deixou registrado algumas crônicas do fatídico ano de 1904 em que salienta sua preocupação com as proporções que tomava o conflito:

O governo diz que os opositores à vacina, com armas na mão, são vagabundos, gatunos, assassinos, entretanto ele se esquece que o fundo dos seus batalhões, dos seus secretas e inspetores, que mantêm a opinião dele, é da mesma gente. [...]

Pela vez primeira, eu vi entre nós não se ter medo de homem fardado. O povo, como os astecas ao tempo de Cortez, se convenceu de que eles também eram mortais. [...]

Eis a narrativa do que se fez no sítio de 1904. A polícia arrepanhava a torto e a direito pessoas que encontrava na rua. Recolhia-as às delegacias, depois juntavam na Polícia Central. Aí, violentamente, humilhantemente, arrebatava-lhes os cós das calças e as empurrava

num grande pátio. Juntadas que fossem algumas dezenas, remetia-as à ilha das Cobras, onde eram surradas desapidadamente [...] (BARRETO, 1961).

É declarado estado de sítio enquanto o número de presos na Ilha das Cobras aumenta consideravelmente, já que os manifestantes eram considerados arruaceiros; daí Lima Barreto conclui em suas reflexões pessoais: “Dos militares mais ou menos envolvidos nas mazorcas, nenhum sofrerá pena; dos civis, alguns se suicidarão na prisão” (*ibidem*).

A inauguração da tão sonhada e almejada modernidade no Rio de Janeiro foi como as buzinas dos automóveis que ela trazia consigo, com bastante alarde. Não aconteceu sem um certo autoritarismo por parte do governo e sem manifestações populares com consequências consideráveis para a história da cidade e da democracia brasileira. Mas não apenas econômicas e políticas foram as novidades trazidas com os ventos da modernidade; na tentativa desesperada e obsessiva de se adequarem aos hábitos europeus, algumas peculiaridades do Brasil foram perdendo espaço para uma renovação de costumes ao modo parisiense ou londrino. Homens e mulheres estavam atentos ao vestuário da moda europeia para criarem tendência no Rio de Janeiro, maneira de falar carregada de estrangeirismos que se pretendia incorporar ao vocabulário brasileiro, maneiras de se comportar em sociedade, regras de etiqueta rigorosamente repetidas. A classe social e o prestígio de um indivíduo passam a ser medidos pelo seu vestuário, que, inclusive, passa a fazer parte das crônicas de alguns escritores atentos a este novo assunto que tanto encanta a burguesia, como Figueiredo Pimentel, autor do emblema: “O Rio civiliza-se”. Qualquer hábito que remetesse ao Brasil anterior à República, ao Brasil de tradições coloniais, era imediatamente substituído por outro importado e, portanto, civilizado.

A vida intelectual da cidade do Rio de Janeiro também sofreu alterações significativas com a chegada desestabilizadora da modernidade. Brito Broca (2004) conta como aconteceu a dispersão da boemia resistente aos novos hábitos modernos da Rua do Ouvidor, onde se organizavam grupos de discussão no Rio pacato de antes da reurbanização:

A abertura da Avenida Central veio deslocar, em parte, os pequenos grupos que se formavam, à tarde, em diferentes pontos da Rua do Ouvidor; e o sistema de expedientes em que repousa a subsistência dos boêmios sofria com isso um grande golpe. Era a dispersão dificultando as “facadas”, o jantar “filado” e outras tantas estratégias cotidianas [...]. Nas amplas perspectivas da Avenida Central os boêmios inveterados já não desfrutavam o prestígio que os cercava nos estreitos limites da Rua do Ouvidor (BROCA, 2004, p.40).

No lugar dos antigos cafés, surgiam confeitarias e casas de chá decoradas com utensílios ingleses que tanto agradavam alguns grupos de intelectuais que para ali se deslocavam, afirmando a vitória da burguesia sobre os boêmios. Grande parte do comércio do centro foi remodelado para se adequar ao novo Rio de Janeiro.

Ao lado da população retirada de sua própria cidade, os intelectuais viam a penetração cada vez mais influente do gosto burguês na remodelação da cidade e nos hábitos sociais. Alguns escritores migraram, adaptando-se para um círculo social construído por essa burguesia, que se reunia em salões refinados aos quais Brito Broca chama de *jeunessedoreé*:

[...] à medida que decaía a boêmia dos cafés surgia uma fauna extremamente nova de requintados, de dândis e raffinés, com afetação de elegância, num círculo mundano, em que a literatura era cultivada como um luxo semelhante àqueles objetos complicados, aos pára-ventos japoneses do Art Nouveau (BROCA, 2004, p. 55).

A chegada das mudanças foi sentida por todos, mesmo que nem todos as louvassem. Sempre ironicamente atento às mudanças de sua época, em crônica publicada em *Vida Vertiginosa*, João do Rio (2006) escreveu sobre a substituição de um dos hábitos mais caracteristicamente brasileiros, o cafezinho:

O café era uma espécie de colchete da sociabilidade no lar e de incentivo na rua. Assim, como sem vontade o homem era obrigado a beber café em cada casa, o café servia nos botequins para quando estava suado, para quando estava fatigado, para quando não tinha o que fazer – para tudo enfim.

Foi então que apareceu o chá, impondo-se hábito social. As mulheres – como em Londres, como em Paris – tomaram o partido do chá. [...] O chá é distinto, é elegante, favorece a conversa frívola [...] (RIO, 2006, p. 45-46).

A nova sociedade que se começa a criar, mais civilizada e menos colonial, como tradicionalmente é o Brasil, vai se tornando cada vez mais dona da cena moderna. O imaginário da civilização vai organizando, como forças de tensão, a relação entre a cidade, símbolo de modernização, chamariz do progresso, atenta sempre às novidades, e o campo, que recebe toda a carga negativa do nosso passado colonial, atrasado e indolente que deveria ser completamente apagado. Essa cisão favorece uma grande onda de discriminação nas cidades, já que os pobres que migravam para lá não eram facilmente adequados ao cenário afrancesado que a Avenida Central e todo seu simbolismo representavam. Dessa forma, a classe baixa dos trabalhadores, imigrantes e pretos era afugentada para as margens da cidade,

para os becos e ruelas que sobreviveram ao “bota-abaixo”, intensificando, assim, o processo de favelização.

Lima Barreto (2004) fala sobre a inviabilidade e a contradição na reconstrução do Teatro Municipal, que ostenta o luxo da burguesia moderna a qual, por sua vez, afirma que pretende aprimorar a educação cultural do povo do Rio de Janeiro:

Armaram um teatro, cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas toilettes, decotes, penteados, diademas, adereços, e querem com ele levantar a arte dramática, apelando para o povo do Rio de Janeiro. [...]

Não se tratava bem de povo, que sempre entra nisso tudo como Pilatos no Credo. Eternamente ele vive longe desses tentamens e não é mesmo nele que os governantes pensam quando cogitam dessas coisas; mas vá lá; não foi bem para o povo; foi para o chefe de seção, o médico da higiene, o engenheiro da prefeitura, gente entre seiscentos mil réis mensais e cento e pouco. Pelo amor de Deus! Os senhores vêem logo que essa gente não tem casaca e não pode dar todo o mês uma *toilette* a cada filha, e também à mulher! (BARRETO, 2004, p. 71).

Os novos tempos ansiados pela burguesia moderna, marcando a vitória da ciência e do progresso como mola propulsora da utopia social de futuro promissor sobre o obscurantismo romântico, determinam o triunfo da modernidade no Brasil. Juntamente a ela, o anseio da formação de uma civilização brasileira que aposta em verdades absolutas e em normas morais rígidas enquanto, por outro lado, agrava-se o problema social. A virada do século é marcada por profundas contradições ainda por se resolver: “de um lado, a certeza de que se controlava tudo – a produção, a guerra, a natureza, os homens, a doença e a criminalidade. De outro, o medo do descontrole do moderno e das consequências dessas invenções contínuas e sem aviso prévio” (COSTA e SCHWARCZ, 2000).

Como melhor meio de articulação social no novo mundo que se descortina, Sevcenko (1992) aponta a ação, que substitui o vazio da consciência pela linguagem dos sentidos, que se alimenta da energia irradiada pela vertiginosidade do mundo no cerne da metrópole e aglomera a sociedade em formação em torno de uma prática automática que se dá como ação coordenada:

O que a centralização da cultura ao redor do imperativo da ação requer das pessoas, em primeiro lugar, é o seu engajamento físico, em condições que rompem com a rotina do cotidiano e o consenso dos hábitos e ideias. Só desse modo elas podem vir a desempenhar um papel ativo, integrando uma força coletiva que adquire assim, uma corporeidade extra-humana. [...] não é que a ação preceda o pensamento, mas mais do que isso, ela se nutre exatamente da abstinência dele (SEVCENKO, 1992, p. 32).

O melhor lugar para a prática da ação coordenada é a rua. Troca-se o interior organizado e isolado das casas pela rua caótica e coletiva, a segurança pela insegurança, o silêncio pelo barulho. Toda uma nova significação entra na cena da modernidade por meio desses antagonismos que definem a nova sociedade em formação. Quem não se adapta ao novo modo é considerado passadista e visto com olhos desconfiados. Esse comportamento fez com que Sevcenko (*ibidem*, p. 38) trouxesse à tona o conceito de “Babel invertida”, ou seja, não há dispersão, mas aglomeração em torno de um novo encantamento que constitui o interesse de uma nova sociedade.

Hábitos novos foram adquiridos nessa sociedade de estimulação dos sentidos e do físico. Lutas e esportes para manter a forma física; drogas variadas – cigarros, álcool, morfina – para estimular e expandir os sentidos, além de uma cultura do flerte, do rápido, do volátil, do superficial e do efêmero são os novos signos modernos que a sociedade absorve e reproduz. Tudo vira mercadoria, rapidamente substituído por outro hábito mais novo e mais “moderno”. Beneficiaram-se também com essa cultura as indústrias de lazer, que importavam da Europa formas de instigar ainda mais os sentidos coletivos. Músicas e danças que incitam à sensualidade universalizam a indústria fonográfica e o cinema convencional – principalmente no pós-guerra, com clara influência norte-americana – populariza-se entre as massas urbanizadas.

1.1 – O homem de letras

O meio literário também começou a sentir a chegada da modernidade. Desde 1870, já havia uma geração de poetas e escritores comprometidos com os novos rumos que desejavam para o Brasil. A última fase do romantismo coloca os valores sociais acima do idealismo ao se aliarem a causa abolicionista e republicana e iniciarem verdadeira campanha poética visando substituir o Império pela Reforma política e social. A literatura do Naturalismo, com inspiração científica, posiciona-se como arma de combate ao passado imperial e se coloca como porta-voz da nova mentalidade moderna cujo sopro inicial vinha da Europa. Comprometidos com a transformação do Estado em nação, os escritores do final do século XIX tomaram como missão alavancar, num tom liberal progressista, a modernidade no Brasil.

Redescobrir o país era o lema da geração de escritores do começo do século XX. Seja pela confiança no progresso técnico, com as tendências científico-naturalistas do fim do século anterior; seja buscando dar continuidade às nossas

heranças, recuperando as relações do homem com a natureza num claro apelo anticapitalista. Foot Hardman (2009) lembra que já havia, desde meados do século XIX, uma literatura que incorporava ideais de modernidade que só seriam tratados de maneira mais efetiva na literatura do começo da República e que viriam a ser completamente esquecidos e substituídos pela geração que construiu o modernismo de 1922: a escola do Recife, do final do Romantismo, com Tobias Barreto à frente de uma literatura que incorpora as correntes científicas europeias; Machado de Assis demandando preocupações com a rapidez e fragmentação temporal; a presença forte da classe operária no cenário político desde 1880, que veio despertar a atenção e a simpatia de escritores, renovando, temática e esteticamente, a literatura do período. Essas percepções que se enraizavam cada vez mais no imaginário social do começo do século levaram a literatura moderna brasileira a se desenvolver sob duas tendências que Foot Hardman define como:

[...] polo eufórico-diurno-iluminista, lugar da adesão plena e incontida aos valores próprios da civilização técnica industrial, [...] e, de outro lado, na extremidade oposta, o que chamaríamos de polo melancólico-noturno-romântico, lugar por excelência da rejeição [...] agônica e desesperada, do mundo fabricado nas fornalhas da revolução industrial [...] (HARDMAN, 2009, p. 171).

Essas duas tendências são organizadoras da literatura do período convencionalmente chamado “pré-modernismo”, mesmo que sua literatura já comporte características de um pensamento moderno e mesmo que isso se apresente sob a forma de contraditórias combinações. Uma série de dicotomias constroem a imagem do país “em que utopias modernas mergulhavam no arcaico e crenças remotas produziam sonhos futuros” (*ibidem*, p. 168). A construção do simbolismo cidade X campo – em que, por “cidade”, compreende-se a utopia, o Estado moderno, o progresso e o futuro; enquanto “campo” guarda a marca da ruína, da comunidade rural, do atraso e da memória – é o que orienta a opinião dos escritores e organiza a literatura do período.

Ao estudar profundamente a organização da natureza na literatura, Luciana Murari (2009) mostra como ela é recuperada no começo do século como lamentação nostálgica, enfatizando a distância entre o artista e a sociedade na qual está inserido. Desde o romantismo, a natureza aparece como lugar onde se encontra a marca da identidade nacional, longe da civilização que caracteriza a modernidade e da passagem rápida do tempo que a tudo consome e tudo superficializa. No começo do século XX, essa natureza é retomada como o lugar onde o sujeito tem a possibilidade de tomar contato com uma maior profundidade temporal, permitindo, dessa forma,

acesso às origens de um país estruturalmente rural que compôs inicialmente a alma do brasileiro. Daí, a percepção, no artista, da imensa distância que havia entre o Brasil republicano e arrivista dos centros urbanizados e os seus interiores primitivos impedidos de participar da vida política:

Modelado pela natureza do sertão, o escritor via-se constringido a assumir uma nova forma, restrita e diminuída, privada de liberdade e espontaneidade, feita de submissão e silenciamento frente ao mal-estar e à dissolução da vida urbana (MURARI, 2009, p. 190).

Assumir o tom decadente de lamentação pela paisagem feita ruína e a simpatia pelos sertões esquecidos pelos centros e as regiões distantes da metrópole é uma tônica comum na literatura das primeiras décadas do século XX.

Para o grupo “eufórico-diurno-iluminista”, a pregação de valores progressistas não trouxe a prosperidade que tanto se desejava para as letras no mundo pós-república. Sevckenko (2003) lembra a condição marginal de “paladinos malogrados” a que ficou reduzido esse grupo no começo do século XX. Os valores que desejavam de um país melhor que seria alcançado por meio do progresso político só fizeram com que percebessem que sequer imaginavam o que significaria a República e que consequências imediatas trariam para o país. A abolição, a vinda dos imigrantes e o êxodo rural fizeram crescer vertiginosamente a população do Rio, acentuando o enorme número de analfabetos que compunham o país no começo do século XX. “O Brasil não lê”, disse Bilac numa de suas muitas crônicas sobre o tema: “e não lê porque não sabe ler” (2011, p. 203):

Enquanto o Brasil for uma nação de analfabetos, não haverá aqui dentro um povo forte e nobre, realmente digno desse nome de povo [...] como pode ser livre e saber o que é liberdade quem não sabe ler, quem tem o espírito fechado a todas as conquistas modernas [...] justamente o único meio de criar homens livres é educá-los: ainda não se inventou, e com certeza nunca se inventará outro (BILAC, 2011, p. 207).

Além de acentuar o gravíssimo problema que era para o país, principalmente para o país que ansiava pela modernidade, o altíssimo índice de analfabetismo, Bilac sonha com uma lei de obrigatoriedade da instrução primária em todo o Brasil: “Para que nos servem as nossas escolas, se os analfabetos se julgam com o direito de manter os filhos no analfabetismo?” (*ibidem*, p. 231).

Juntamente a isso, a República do governo provisório “viera consagrar a vitória da irracionalidade e da incompetência” (*idem*), mostrando que nesse país controlado pela burguesia não havia lugar digno para os escritores de literatura. Daí, o interesse

social pela literatura de qualidade caía na mesma velocidade em que o tempo passava.

A falta de leitores para livros e até mesmo para jornais, em certa medida, apesar da facilidade de acesso, fez com que outras produções culturais tentassem resgatar esse público leitor adormecido ou desinteressado e angariar mais leitores por meio do gênero dos Almanques, como lembra Eliana Dutra (2005), cujo mais importante e conhecido que circulou pelo Brasil no começo do século XX foi o *Almanaque Brasileiro Garnier*, organizado pela afamada livraria *Garnier*, no Rio de Janeiro, com primeira tiragem em 1903. Essa livraria era frequentada por nomes expressivos da nossa literatura como Machado de Assis, Graça Aranha, Euclides da Cunha que, mesmo fazendo parte dos intelectuais mais aburguesados, buscavam manter um vínculo comunicativo com seu público, mesmo à margem do Estado. Dessa forma, o *Almanaque Garnier* foi palco de agitações políticas dos intelectuais, funcionando, assim, como grande formador da opinião pública, largamente utilizado pelos agitadores do progresso, que buscavam equilibrar a marcha rumo à modernidade com valores nacionais. As publicações do almanaque demonstram os interesses e desejos de seus leitores que compõem a classe média do Rio de Janeiro da *Belle Époque* e permitem mapear os projetos de uma elite modernizadora na construção de uma imagem do Brasil.

Os assuntos tratados no Almanaque eram variados e até enciclopédicos – possuía uma “pequena biblioteca portátil” –, visando atingir um público bem amplo, o que faz com que Eliana Dutra afirme que

[...] a ideia de utilidade ganha um sentido novo no Garnier; o Almanaque pode até substituir o livro quando este não for acessível, dada sua ampla condição de informar, atualizar o leitor, o estudante, o professor. Num país carente de livros, de leitores, de livrarias, onde a elite intelectual lutava por se estabelecer e parte dela acreditava que a nação ainda estava por se fazer – daí ser necessário ampliar a instrução – e onde a escola formal ainda era para poucos, essa estratégia editorial do Almanaque Brasileiro Garnier não pode ser menosprezada (DUTRA, 2005, p. 35).

Seja por almanques ou jornais, a busca por leitores era fundamental neste país de analfabetos, já que a situação do escritor foi de topo da hierarquia social à categoria isolada na República, como ressalta Sevcenko (2003). A dificuldade de manter os bolsos cheios com a atividade literária, fez com que a maioria dos escritores se submetessem ao mercado para que fossem lidos e conhecidos no meio social, o que faz Bilac concluir:

A vida contemporânea, com a sua agitação tumultuária e febril, não permite o desperdício do tempo: o público despreza o livro pelo jornal, porque o jornal, quando é bem feito como os de Paris, fornece diariamente aos leitores, em poucas linhas, tudo quanto pode interessar a sua curiosidade artística, literária, política e comercial (BILAC, 2011, p. 203).

A sociedade em construção, imersa cada vez mais na superficialidade, demanda uma literatura que se adapte às suas novas aspirações e ao mundo com seus valores de rapidez. Ao lado dos almanaques, o “novo jornalismo” surge, então, para atender a essa demanda, contribuindo para a banalização e achatamento da literatura que precisa adequar sua produção a essa lógica de mercado. Dessa forma, há uma interpenetração de estilos, o jornalismo absorve elementos literários – como o subjetivismo na exposição dos fatos e o trabalho estético e astucioso com a palavra escrita – e os modifica em prol de sua própria finalidade, o compromisso com o real, enquanto a literatura, da mesma forma, recicla e adapta uma prática jornalística muito cômoda, a reportagem e a aproveita na crônica.

Dentro desta nova ordem moderna que favorece em muito o jornal, seja como formador de opinião pública, seja como divulgador da arte literária, destaca-se a figura do repórter – cada vez mais vinculada à do cronista –, aquele que noticia a atualidade atendendo à curiosidade trivial do público, curiosidade essa que é a principal motivadora de uma enquete publicada por João do Rio em 1904, este também repórter, jornalista e apaixonado por literatura:

- O público quer uma nova curiosidade. As multidões meridionais são mais ou menos nervosas. A curiosidade, o apetite de saber, de estar informado, de ser conhecedor são os primeiros sintomas da agitação e da nevrose. Há da parte do público uma curiosidade malsã, quase excessiva. Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. [...] A curiosidade é hoje uma ânsia (RIO, 1904?, p. 2).

Nessa enquete, contendo 5 perguntas enviadas por carta ou respondidas pessoalmente em visita informal, a quinta, e mais instigante pergunta para nos dar uma ideia das divergentes opiniões dos escritores sobre o assunto, era a seguinte: *o jornalismo, no Brasil, é fator bom ou mau para a arte literária?*

As respostas dos entrevistados, em sua maioria, concordam que o jornalismo apresenta tanto uma vertente boa quanto uma má. Olavo Bilac, o primeiro nome na lista de entrevistados, não hesita em afirmar que “O jornalismo é para todo escritor brasileiro um grande bem” (*ibidem*, p. 06), já que é por meio do jornal que os escritores se fazem ler e conhecer num país como o Brasil, em que não se tem o hábito de comprar livros, pois são caros demais para a população. Este problema no acesso,

segundo Bilac, acaba gerando um grande desinteresse pela leitura, para o qual, contribui também, o auto índice de analfabetismo que assolava desastrosamente o país nas primeiras décadas pós república, como ressaltara, frustrado, o próprio Bilac na entrevista: “Há hoje mais um milhão de analfabetos que em 1890!” (*idem*). E a frustração do poeta com essa estatística o leva a concluir que, apesar de ter sua inquestionável importância como veículo de divulgação da literatura, o jornal está inserido dentro da mais perniciosa lógica para a arte literária, a da mercadoria:

Oh! sim, é um bem. Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento! (*Ibidem*, p. 07).

O jornalismo e também a literatura publicada nos jornais acaba por ter necessidade de se adequar ao início da era industrial, que se fazia sentir no Brasil, acelerando seu ritmo de produção e transformando a informação da atualidade em mercadoria, bem como todos os seus colaboradores, que tinham seus textos passados pelo crivo da imprensa. Alguns entrevistados nessa mesma enquete não deixam de mencionar a necessidade de se exercer o jornalismo com um interesse maior que o apenas comercial, já que, além de ser o veículo de leitura mais procurado pela população, o jornal acaba sendo um educador das massas, como acredita o crítico Sílvio Romero quando diz que: “é por onde os homens de letras chegam a influir no destino deste desgraçado país entregue, imbele, quase sempre à fúria de politiquinhos [...]” (*ibidem*, p. 17). Na mesma linha, segue o pensamento do escritor e jornalista Medeiros e Albuquerque que não só acredita no poder educador dos jornais, como também afirma que há uma relação direta de finalidade entre a literatura e o jornalismo, já que ambos usam “de palavras escritas para impressionar o cérebro humano, fazer vibrar inteligências e corações” (*ibidem*, p. 25). Pensado como veículo de educação das massas, não seria o jornalismo, por si, um fator ruim para a arte literária, mas sim, a falta de instrução: “sem público que leia, a vida literária é impossível” (*ibidem*, p. 26), o que faz com que o jornal seja um grande concorrente do livro. Medeiros e Albuquerque atribui a preferência pelos jornais em detrimento dos livros, à mudança no dia a dia dos brasileiros, que precisam se adequar à rapidez do sistema capitalista e pouco tempo lhes sobra para a leitura de livros ou, no caso dos escritores, para “as lentas meditações” (*ibidem*, p. 25). Mais ousado ainda é o crítico literário e jornalista Artur Orlando, que acredita que o jornal tem substituído não apenas o livro, mas também a escola que, precária, não cumpre mais o papel de difusora de cultura; o jornal, no entanto, tem funcionado como veículo de instrução do

público: “a mais elevada expressão das relações livres entre as pessoas, umas que sentem necessidade de aprender, outras de ensinar...” (*ibidem*, p. 43).

Por outra via de reflexão, outros entrevistados, mesmo jornalistas, optam por evidenciar o papel depreciativo do jornal para as letras. Coelho Neto, mesmo quando menciona o bem do jornalismo, ressalta, logo em seguida, seu caráter de submissão ao gosto do público, o que faz com que o texto literário não seja publicado ou lido por sua qualidade. “O povo é um animal que se educa” (*ibidem*, p. 20), conclui o escritor.

Já o poeta e jornalista Luís Edmundo, ao ser arguido na mesma enquete de João do Rio, é categórico na afirmação: “É péssimo, e penso como toda gente” (*ibidem*, p. 33). Para ele, o jornal funciona como um meio que os escritores utilizam para se sustentar, já que não há, num país de analfabetos, ganhos financeiros com a venda de livros. Isso é que faz com que os talentos sejam subjugados à necessidade dos jornais. Clóvis Beviláqua acrescenta ainda a superficialidade e a dispersão para esses mesmos talentos, e Guimarães Passos, professor e jornalista, confirma ambos: “O jornalismo é o balcão. Não pode haver arte onde há trocos; não pode haver arte onde o trabalho é dispersivo” (*ibidem*, p. 48). Também Elísio de Carvalho chama a atenção para o malefício do jornal para a literatura, colocando-o como “o mais pernicioso dos fatores entre os que embaraçam presentemente o nosso progresso literário” (*ibidem*, p. 85). Isso porque o jornal “perverte o estilo, rebaixa a língua e relaxa a cultura” (*idem*). E o consagrado poeta Raimundo Correia, concordando com as opiniões anteriores, vai mais além na depreciação dizendo que “o jornalismo, para a arte literária, não é um fator, mas um subtraendo” (*ibidem*, p. 98).

Há, no entanto, alguns entrevistados, senão a maioria, que procuraram, de alguma forma, atestar os dois lados que o jornalismo possa ter, assegurando o equilíbrio da opinião. Pedro Couto, por exemplo, demonstra que o jornalismo acaba por deixar a literatura à mercê de suas necessidades, como a de atender ao público, o que “aniquila as boas vocações literárias” (*ibidem*, p. 42) e as submete à rapidez cotidiana dos trabalhos. No entanto, para o escritor, não pode ser negado ao jornal o valor de meio de divulgação dos trabalhos de tantos bons escritores e de se dar a conhecer escritores novos e igualmente bons. Assim também o considera Padre Severiano de Resende, poeta e jornalista, dando a ver o jornalismo como bom, na medida em que é o único meio eficiente em que o escritor se faz ler pela maioria da população e, ao mesmo tempo, mau, porque esteriliza e dispersa os talentos, para os quais não sobra tempo para o burilamento da arte: “O jornal é inevitável, precisamos sofrê-lo” (*ibidem*, p. 47). Júlio Afrânio Peixoto, conhecido crítico literário, em poucas palavras, explica a relação da literatura com o jornalismo pela compensação: “Se é apressada, às vezes, tal literatura, lucra, por outro lado, com a difusão” (*ibidem*, p. 93).

De uma forma geral, escritores jornalistas ou apenas colaboradores dos jornais atestam o jornal como um mal necessário para a arte literária – já que ela precisa dele para se fazer ler, mas dele sofre os problemas da mercadoria submetida à rapidez e ao descuido – seja dizendo isso claramente, seja rodeando por seus benefícios e malefícios, seja, ainda, enfatizando apenas o lado ruim. Mas o que é inegável nesses primeiros anos do século XX é que o jornalismo fez parte da vida literária dos escritores brasileiros e foi um meio ativo de divulgação da nossa literatura, mesmo nos roubando, por outro lado, um pouco de qualidade. E é igualmente inegável que a figura do repórter – produto desse meio de agitação, de curiosidades, da necessidade de informação – desponte como aquele capaz de satisfazer as vontades do público. Flora Süssekind (1987) conta como a produção literária e o jornalismo foram se misturando, saindo de atividade complementar – como era para os escritores do início do século – para atividade central, devido à necessidade do escritor em possuir uma renda suplementar:

[...] não só porque possuía certo grau de profissionalização, mas também pelo aumento de prestígio e influência política que os homens de letras pareciam adquirir ao mesmo tempo que entravam de cabeça na atividade jornalística. [...] Porque, na verdade, depois do processo de modernização por que passam as folhas no início do século, o tipo de trabalho que se oferecia aos literatos era cada vez menos "literário" (SÜSSEKIND, 1987, p.75).

Deste modo, João do Rio acaba por concluir no seu inquérito que a reportagem, com sua crônica de ocasião, tem tomado conta da literatura numa época que substitui os devaneios pela praticidade. Assim, avulta na sociedade um novo homem de letras:

- É o homem que vê, que aprendeu a ver, que sente, que aprendeu a sentir, que sabe, porque aprendeu a saber, cuja fantasia é um desdobramento moral da verdade, misto de impassibilidade e de sensibilidade, eco da alegria, da ironia, da curiosidade, da dor do público – o repórter. E aos livros desse – sem ódios, sem corrilhos, sem extravagâncias – não faltarão nunca o imprevisto da vida e o sucesso que é o critério mais exato da aclamação pública (RIO, 1904?, p. 101).

A presença massiva da crônica na literatura do começo do século, de certa forma, foi fruto de uma necessidade de adequação dos escritores à prática jornalística, já que esse gênero desenvolve-se bem ali, no jornal, e se mistura com a reportagem. Além disso, a crônica – com escrita rápida e cotidiana, além de estilo simples – representa o novo perfil social ditado pela modernidade. Num mundo que caminha rápido em direção ao avanço material, o cotidiano das pessoas encurta-se devido às

necessidades profissionais ou devido a uma vida agitada que se constrói cheia de atrativos diversos. Daí, a crônica, “com ar de coisa sem necessidade”, ser facilmente absorvida pelo imaginário social.

Antonio Candido (1992, p.17) afirma: “No meu tempo, entre as leituras preferidas para sala de aula estavam os discursos [...] um sinal dos tempos é esta passagem dos discursos, com a sua inflação verbal, para a crônica, com seu tom menor de coisa familiar”. Quando tempo passa a significar produção, a narrativa longa perde espaço e este vai sendo ocupado pela crônica. Com a mudança na percepção do tempo, mudam-se também os hábitos na leitura, em que grande papel tem a imprensa, importante veículo formador da opinião pública.

A crônica ganha destaque por meio dos jornais que a organizava em colunas, antes chamadas de folhetins (situadas nos rodapés dos jornais) e utilizadas como veículo de expressão de grandes escritores da nossa literatura no século XIX como José de Alencar e Machado de Assis², que descreve os folhetinistas como “a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consociado com o frívolo (...)” (ASSIS *apud* COUTINHO, 2003, p. 121).

O uso da palavra para indicar relato e comentário dos fatos em pequena seção de jornais acabou por estender-se à definição da própria seção e do tipo de literatura que nela se produzia. Assim, “crônica” passou a significar outra coisa: um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas (*Idem*).

Na passagem do século XIX para o XX, a crônica foi incorporando a técnica moderna de reprodução rápida como a do cinema que passa “sem se deixar penetrar”, conforme observou João do Rio em *Cinematógrafo*:

A crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (RIO, 2009, p. 5-6).

A crônica moderna, então, preocupada com a “torrente dos acontecimentos” – guardando em sua etimologia a marca do tempo (*Chrónos*) –, vai substituindo a informação, deixada para outras sessões do jornal, pela linguagem mais leve e fluente,

² ASSIS, Machado de. *Crônicas*. Rio de Janeiro, Jackson, 1947, v.1.

guardando certa frivolidade na escolha dos assuntos que buscam seduzir o leitor que a consumirá. Marília Rothier Cardoso (1992, p. 142) afirma que: “Como a moda, a crônica tem seu lado de mercadoria e sua face indomável de arte”; em outras palavras, a crônica alimenta-se tanto de assuntos frívolos da burguesia como do olhar arguto e cruel dos escritores “onde se revelam o ridículo, o grotesco, o ilusório, o opressivo” (*ibidem*, p. 138).

Uma boa definição desse gênero fez o cronista e jornalista brasileiro Lourenço Diaféria³, ao nos elucidar, não apenas por definir o sentido que a crônica possui, mas também por utilizar os próprios recursos desse gênero na sua definição:

A crônica é a reinvenção da lua abstraída das violações científicas e espaciais, é a metafísica dos postes e das azaleias, é a lupa que permite confirmar, com a palavra escrita, se o sabonete Palmolive continua a abrir os poros e manter a pele leve e acetinada. A crônica existe para dar credulidade aos jornais, saturados de notícias reais demais para ser levadas a sério. A crônica descobre as pessoas no meio da multidão de leitores. Ela revela ao distinto público que atrás do botão eletrônico existe um baixinho resfriado e de nariz pingando, que assoa e vocifera. A crônica serve para mostrar o outro lado de tudo – dos palanques, das torres, dos eclipses, das enchentes, dos barracos, do poder e da majestade. Ela não consta no periódico por condescendência. A crônica é a lágrima, o sorriso, o aceno, a emoção, o berro, que não tem estrutura para se infiltrar como notícia, reportagem, editorial, comentário ou anúncio publicitário no jornal. E, contudo, é um pouco de tudo isso (DIAFÉRIA *apud* MELO, 1985, p. 120).

É exatamente partindo desses pressupostos, tão poeticamente definidos por Diaféria, que João do Rio escreve seu livro de crônicas *A alma encantadora das ruas*.

1.2 – O artista moderno – a *flânerie* e a leitura da cidade

Se a crônica é um “relato poético do real” (MELO, 1985, p. 120), para tomar o termo bem colocado de Marques de Melo, pode-se compreender como ela facilmente serviu aos propósitos de João do Rio, enquanto jornalista, portanto comprometido com a verdade, e enquanto necessidade de extrapolar a mera notícia para ganhar a amplitude da reportagem, da experiência das ruas transformada em narrativa.

Para Sússekind (1987, p. 83), ao contrário de Bilac que sempre criticou a profissionalização do escritor pelo jornalismo sem avaliá-la de forma mais abrangente,

³ DIAFÉRIA, Lourenço. *Por que me ufano da minha horrível e gloriosa esquina*. Depoimento – escritor brasileiro 81. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

João do Rio incorpora a técnica da reportagem: “na produção de Paulo Barreto não há propriamente uma reelaboração dos recursos jornalísticos; há sim, uma reprodução proposital de traços de alguns gêneros da imprensa e a incorporação de uma linguagem clara, direta, verdadeira prosa de reportagem”. Por esta via, Raúl Antelo (1989, p. 21) vê o trabalho de cronista de João do Rio em *A alma encantadora das ruas* como a consagração do medíocre, na medida em que transforma em “heróis da utilidade” homens pobres e ignorados; desta forma, ele caminha na contramão: a crônica vira reportagem “com ele, a crônica deixa de ser registro amudado do cotidiano ou laboratório narrativo do romancista, para se transformar em algo independente: a reportagem, o inquérito”, por isso sua crônica trabalha com a transgressão, desinteressado na verdade do jornalismo e a substituindo por autonomia estética. Este perfil é que dita as regras para o artista moderno das ruas.

Georg Simmel (2005) capta a maneira como o homem da cidade moderna se comporta. Para ele, o espírito do habitante das metrópoles se difere muito do espírito do que habita cidades pequenas. Nestas, a vida corre mais lenta e calma, o que cria, no inconsciente de seus habitantes, a noção do habitual e faz com que suas relações sejam pautadas por características mais sentimentais. Ao contrário disso, nas grandes cidades, a rápida concentração de imagens em mudança cria, no seu habitante, uma necessidade de agir com o entendimento, ou com uma racionalidade, que, segundo Simmel, existe como força superior em todo homem, “longe das comoções e do revolver interior”, e é capaz de fazê-lo adaptar-se às mudanças do meio para não ser tragado por ele.

A cidade grande e moderna, por essa via, revela-se como o espaço da alteridade em que a multidão o simboliza. Espaço onde o indivíduo experimenta a solidão em meio a tantas pessoas:

[...] a reserva e indiferença mútuas, as condições espirituais de vida nos círculos maiores, nunca foram sentidas tão fortemente, no que diz respeito ao seu resultado para a independência do indivíduo, do que na densa multidão da cidade grande, porque a estreiteza e a proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual (SIMMEL, v.11, 2005, p. 585).

Simmel acredita que o espírito desse homem da cidade grande busca, inconscientemente, uma forma de resistência em ser nivelado e consumido por esse mecanismo técnico-social. A intensificação da vida nervosa na cidade obriga o sujeito a reagir frente a ela com o entendimento para apreender as sucessivas mudanças. Assim, o homem moderno substitui seu espírito individualista por um espírito intelectual, que Simmel compara à economia monetária, lidando com a vida baseada

numa objetividade numérica e cujas regras são ditadas pelo tempo que consome a própria individualidade de cada um. Por isso, o homem moderno é tomado por um caráter insensível diante dos estímulos proporcionados pela rapidez das transformações da modernidade; caráter esse que Simmel chama de *blasé*. Uma reação sem entusiasmo, movida pelo mesmo automatismo das máquinas industriais que organizam a economia monetária.

Se, de uma forma geral, o homem moderno torna-se um sujeito *blasé* diante da cidade como um grande organismo em contínua mutação, o artista, ao contrário, apresenta-se atento a essas mudanças para, a partir delas, construir sua leitura da cidade. Dentro da complexidade do sistema urbano, o olhar atento do artista é capaz de captar com presteza, não as imagens que são sempre fugidias, mas a estesia provocada por uma sucessão vertiginosa de imagens que a modernidade constrói com suas transformações.

A apreensão dessas imagens acontece na rua. Ela é o lugar da vivência, da experiência social desse indivíduo que rejeita os interiores dos salões para se misturar às multidões e sensibilizar-se com seu movimento. O interior representa o lugar da ordem, da calma, ou, como em algumas imagens de João do Rio, lugar do horror. A rua, sendo externa, é o espaço amplo que permite ao que “perambula com inteligência” um contato com a desordem e com o fugidio, com o novo, com o movimento; uma grande quantidade de sentidos funcionando ao mesmo tempo.

Assim, João do Rio desce às ruas e por elas é conduzido a ver o que de mais novo e mais desprezível ficou escondido às margens da cidade dita moderna para escrever suas crônicas e moldar um discurso sobre o Rio pouco visto ou ignorado pelo público dos salões. Suas crônicas abordam temas de uma modernidade que se constrói tanto com uma admiração irônica pelo automóvel, “cavalo de Ulisses posto em movimento por Satanás, gênio inconsciente da nossa metamorfose” (RIO, 2006, p. 16), quanto com a degeneração social relegada às margens e abordada por meio de uma personificação da rua, aquela que acolhe a todos por ser “a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas” (RIO, 2007, p. 27), aquela que tem uma alma. Em passeio por esta rua é que João do Rio vai construir sua cidade.

A este sujeito repórter, para o qual o pavor atua como encantamento, como o narrador dessas crônicas, que caminha pela cidade e capta a individualidade das massas aparentemente homogêneas, Walter Benjamin (1989) chamou de *flâneur*, e Willi Bolle (1994) o coloca como grande artista dos palcos da metrópole moderna. Para Bolle, embora o *flâneur* venha originalmente do meio burguês, ele se torna “uma figura contrária ao espírito de seu tempo”(1994, p. 375), pois, para ele, o ócio é uma espécie de protesto contra a divisão do trabalho instituída pelo capitalismo. Desse

modo, de dentro da sociedade burguesa, mas com a capacidade de se distanciar dela e criticá-la, o *flâneur* é capaz de nos dar a fisionomia da metrópole moderna.

A *flânerie* está inteiramente associada ao novo modo de vida ditado pela modernidade, pautado na lógica mercadológica de uma sociedade de consumo de massa, onde a mercadoria surge para encantar o consumidor. Assim, a valorização das aparências, representada no próprio retrato que o Rio de Janeiro tentou construir para o exterior, passa a ser o apego do artista que surge a partir desse contexto, o *flâneur*. Para ele, a supervalorização da mercadoria e o efeito de fascínio que exercia nas pessoas, funciona como uma das fontes de matéria prima para a apresentação da estética do supérfluo e do inútil.

A captação do instante pelo *flâneur* o torna produtor da cultura de massa, na medida em que transforma o cotidiano dessa massa consumidora em arte, mas que será consumido por esse mesmo público, tornando-se também, mercadoria.

Marcos Guedes Veneu (1990) analisa a relação hiperestésica que o *flâneur* tem com o mundo por onde ele passeia; sua apreensão desse mundo é construída no vagar fortuitamente pelas ruas, deixando-se levar por qualquer coisa que, mesmo inútil, detenha a atenção desse observador da vida. O *flâneur* percebe a realidade objetiva como um conjunto de sensações e estímulos nervosos que ele busca digerir e transformar em poesia, como um consumidor do tempo “com desperdício aristocrático” (1990, v.3, 1990, p. 239).

Benjamin conta como Baudelaire concebe a experiência da multidão, que deve ser vivida em três perspectivas complementares: ver o mundo, estar no centro do mundo, ficar escondido do mundo. Se havia na capital francesa uma predisposição tranquila o suficiente para que o *flâneur* se deslocasse em meio à multidão, Benjamin assegura que Edgar Allan Poe não teve a mesma experiência com a *flânerie* em Londres. O conto *O homem na multidão* caracteriza um tipo que não parece se sentir à vontade na multidão, como Baudelaire, mas sim, assustado. Para Benjamin (1989, p. 121), “o homem na multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranquilo cedeu lugar ao toque maníaco”. Em Londres, em meio às indústrias e aos arranha-céus, a multidão deixava o sujeito num estado de desconforto.

A apreensão que João do Rio faz do Rio de Janeiro incorporando a *flânerie* na perspectiva baudelariana, apesar do ambiente ainda possuir, em parte, características bem coloniais, se dá por meio de uma nevrose hiperestésica, onde ele é capaz de vivenciar, ao mesmo tempo, o “hábito tranquilo” e o “toque maníaco”, que Benjamin coloca como sucessão de movimentos. Dessa forma é que João do Rio pretende “construir um *flâneur* que se movimenta entre os automóveis e os cinematógrafos

movidos à eletricidade” (VENEU, 1990, p. 241), ou seja, ele é aquele que transforma “a simples estesia em uma estética” (*idem*).

Assim, tendo nos “nervos um perpétuo desejo incompreensível [...]”, João do Rio define a arte de flanar:

Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população (...). Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. (...) Quando o flâneur deduz, ei-lo concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação (RIO, 2007, p. 27-28).

Esse cenário gerador da “poesia de observação” que as reformas do prefeito Pereira Passos constroem, para João do Rio, não se caracteriza apenas pelas belezas que a modernidade trouxe, como a iluminação a gás, o cinema, as galerias. O processo de modernizar o Rio de Janeiro de forma bastante rápida, acabou por deixar escondido o que era considerado como tradicional, ou como esteticamente antigo. Assim, bicos e cantos que acolhiam a população sem condições financeiras de se manter no centro, moderno e reformado, buscaram outras formas de sobreviver, nem sempre compatíveis com as que ditavam a vida moderna.

Para definir esse perfil duplo que a cidade do Rio de Janeiro assume, Renato Cordeiro Gomes (2008) evoca a metáfora da cidade partida: cidade da graça, de um lado, e cidade do vício, de outro. Perspectiva que geraria um conflito entre uma cidade ideal que se quer construir ao modelo de Londres e Paris, desejada pela elite brasileira, e uma cidade real, que não morreu junto com os destroços das demolições, mas continua bem presente e assombrando os grandes centros.

Gomes acredita que escrever a cidade é registrá-la por meio de um discurso que materialize sua história através da memória dos escritores, e cada escritor, embora tenha uma leitura própria da cidade, utiliza-se de uma mesma simbologia que Gomes define, com palavras emprestadas de Ítalo Calvino⁴, como “a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (CALVINO *apud* GOMES, 2008, p. 23).

Dessa forma, a cidade é reconstituída através de memórias que permanecem no campo da individualidade de cada um, e que Gomes define como seu livro de registros. Um livro que registra a leitura da cidade por meio de pedaços da memória individual de quem busca encontrar nela uma leitura. Registros que, como “relato

⁴ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

sensível das formas de ver a cidade” (*ibidem*, p. 24), vão construindo uma rede intrincada de sentidos para essa cidade que se torna, portanto, um labirinto de textos.

Gomes caracteriza o gigantismo e a confusão que envolvem a escrita da cidade por meio da metáfora de Babel, que simboliza o caos que constitui a cidade grande e moderna, sempre se transformando, sempre fugindo a uma apreensão totalitária. É necessário, então, apelar para algo que garanta sua permanência de forma pulsante.

Se a apreensão da cidade como totalidade é impossível, busca-se compreendê-la pelos mecanismos da linguagem que lê as imagens concretas de sua geometria com componentes abstratos que o escritor articula para criar, na verdade, outro código: “cada cidade tem sua linguagem nas dobras da linguagem transparente” (*ibidem*, p. 29). A transformação constante do processo de modernização não permite que sua fixidez seja possível, mas apenas que o discurso sobre ela permaneça dentro de sua inexaurível transformação.

Esse imaginário do sempre novo transforma a cidade num acúmulo de lixo porque está sempre em ruptura com seu passado, considerado retrógrado e descartável. Ou seja, a cidade é vítima em potencial de seu próprio progresso, quanto mais se enriquece, mais lixo ela acumula e novo e velho passam a viver em tensão. No Rio, a modernidade aconteceu como superposição a uma cidade tradicional e conservadora que se refletia todo o tempo nas relações entre classes sociais e que definiam também os espaços. Muitas cidades dentro da mesma cidade.

Para conseguir uma leitura da cidade, sabendo que em sua totalidade ela é ilegível, é preciso que esse “eu fragmentado” capte, através do processo de rememoração, seus cacós e os refaça em linguagem; linguagem esta que jamais deve ser confundida com a cidade propriamente dita: “o jogo aponta, desta maneira, para a disjunção de ficção e realidade empírica, para a disjunção entre a cidade e o discurso que a descreve” (GOMES, 2008, p.53).

É esse discurso que persegue o texto de João do Rio, pervertendo o ideal civilizatório da modernidade do Rio de Janeiro e resgatando o que a história expulsou, colocou fora de cena, para transformar em objeto de prazer.

Dessa maneira é que o repórter funde-se ao *flâneur* e passeia pelas ruas do subúrbio do Rio para identificar e compreender a maneira como vivem e pensam os moradores de lá que foram expulsos da Avenida Central, a fim de fixá-las em suas crônicas como parte de sua cidade-discurso.

E é por meio dessa estratégia – mesclando a rua, aquela que foi feita pelo homem, ao próprio homem que a fez e ao qual ela é capaz de transformar, sendo ela “um ser tão vivo que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo seu

perpétuo escravo delirante” (RIO, 2007, p. 45) – que as crônicas de João do Rio constroem o imaginário urbano, mostrando que o enorme contraste entre a civilização e a natureza é unificado na própria imagem da rua como aquela que representa a cidade, mas que se sobrepõe a ela quando o olhar do *flâneur* capta a beleza da natureza onde foi construída. O interior da cidade, com seus prédios, casas e centros comerciais, porém escondendo o mais triste quadro de miséria social; e o exterior, em contrapartida, exibindo a beleza paradisíaca do Rio de Janeiro, a pouca que restou intocada pelo homem, não contaminada pelo sistema capitalista ao qual a modernidade submete-se.

Capítulo 2 – A construção da cidade-texto de João do Rio

“Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”

(Walter Benjamin)

“A minha poesia vem das ruas

Que os anjos não costumam frequentar”

(Sérgio Vaz)

A modernidade trouxe consigo mais do que tecnologia, mas uma significativa mudança de hábitos. Além de costumes europeus que passaram para as casas burguesas de brasileiros desejosos de se sentirem modernos, a externalização da vida é uma constante que desloca o sujeito dos interiores ordenados para a rua, onde a ação automatizada é que comanda e irradia os sentidos na nova sociedade em formação e a cidade é a grande difusora da energia de que se nutre a sociedade.

Na contramão dessa coordenação dos sentidos, o artista, associado ao *flâneur* baudelairiano, destaca-se por ser aquele que busca deslocar-se conscientemente no meio das multidões para captar-lhes a essência, a individualidade, as peculiaridades mais fúteis. É nesse meio que aparece João do Rio que, repórter, traveste-se de *flâneur*, para descer às ruas e encontrar sua alma.

O Rio que João do Rio procura registrar é uma cidade dual. Quanto mais ela busca romper com seu passado, discriminando e buscando esquecer qualquer resquício que possa ligá-la à origem colonial, mais ela se vê ameaçada por esse passado, que ainda se impõe na sobrevivência de velhos hábitos que emergem a todo momento na cidade ordenada. Por isso, o registro do seu cotidiano ignorado é a missão do repórter-*flâneur*, que registra uma sociedade correndo atrás da sobrevivência e que Gomes (2008) define como sendo os heróis da modernidade, que reagem à atrofia da experiência, numa sociedade moderna que tende cada vez mais à perda do pensamento crítico. Esse pensamento leva nosso *flâneur* a percorrer exatamente este espaço onde estes supostos heróis podem ser encontrados e colocados na cidade que os excluiu.

A cidade construída por João do Rio guarda este aspecto dual de uma cidade partida, onde a chegada da modernidade quis transformar um Rio colonial, antigo e tradicionalista, numa cidade metropolitana e moderna. Sua missão como repórter é relativizar a visão disseminada pelo burguês sobre a modernidade, porém a partir de uma escrita artística que busque ler a cidade pelo olhos do *flâneur*. Nesse ponto, o

cientista escreve sob o olhar do artista e o discurso produzido dessa mistura é que contem a visão subjetiva de João do Rio sobre o Rio bipartido.

Ao tentar encontrar a alma das ruas, ou seja, sua faceta desconhecida ou ignorada por quem meramente a observa ou passa por ela automaticamente no dia a dia, João do Rio apresenta-nos uma cidade feita de miséria e pobreza, invisível, ignorada, mas presente. Dessa forma, problematiza a apreensão que a capital fazia da modernidade, sempre vista pelo lado burguês, que lucrava com ela. Ao registrar em crônica os aspectos mais deprimentes da sociedade suburbana, João do Rio recupera uma faceta tradicional que insistia em permanecer no Rio reformado e que colocava todas aquelas pessoas à margem dos novos hábitos adquiridos pelo centro ordenador, além de obrigá-las a encontrar caminhos para sobreviver.

2.1. Projeto urbano

O Rio do começo do século XX é uma cidade em transformação social e ideológica. Os negros recém libertos e os imigrantes que vinham em busca de trabalho precisavam se alocar na cidade. O centro, alvo do governo no processo de reforma urbana, não comportava a massa pobre que, por sua vez, acabava se amontoando pelos becos do subúrbio. Para trazê-los à cena da cidade, João do Rio utiliza como ponto de partida a imagem da rua, que, representando o ambiente externo onde se desenrola a existência dessas pessoas, personifica-se como veículo de comunicação possível entre o *flâneur* e a massa pobre da cidade, já que o *flâneur*, comumente, vem do meio burguês. A personificação que João do Rio faz da rua dá para ela um sentido que está além do usualmente dado pelos dicionários: “a rua era para eles apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações” (RIO, 2007, p. 15). Para ele, a rua, sendo criada pelo homem para compor a “racionalidade geométrica” das cidades modernas, acaba por conter tantas histórias e características tão peculiares que saltam a uma definição dicionarizada e passam a fazer parte do “emaranhado de existências humanas” (GOMES, 2008, p. 23), daí identificar sua construção com o nascimento por meio da metáfora da dor do parto e do suor do trabalhador, gerando uma identificação biológica da rua com corpo humano e proporcionando, dessa forma, ao leitor, uma familiaridade com a alma dessa mesma rua. A identificação da construção com o trabalhador (“há suor humano na argamassa do seu calçamento” (RIO, 2007, p. 16) desloca a identificação da cidade com o burguês *chic* da Avenida Central para aqueles que não puderam caminhar por ela,

criando uma empatia da rua com o trabalhador, seu construtor. “Por isso ela é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas” (*idem*), aquela que acolhe todos os tipos: “a rua é a agasalhadora da miséria” (*idem*). João do Rio utiliza-se de signos para ler essa rua – como o corpo que lhe dá consistência de significante e uma alma, que lhe dá significado – para, juntamente ao leitor que passeia com ele, construir um discurso que a materializa na esteira da linguagem e a humaniza numa dimensão social. Assim, a rua aparece como espaço da conversa cotidiana, onde a linguagem culta é rearranjada à maneira de falar de um país com grande número de analfabetos que inscrevem na cidade moderna sua própria maneira de falar, por isso “a rua é a transformadora das línguas”:

[...] matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos *lxicons* futuros (2007, p.16).

Para caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro moderno, João do Rio concebe a figura do *flâneur* como sendo o único capaz de desvendar a psicologia das ruas, por ser aquele que perambula com inteligência. O *flâneur* de João do Rio é aquele tipo que visita tanto os teatros burgueses quanto os becos dos mendigos para de ambos tirar matéria artística. É aquele que consegue variar, como lembra Benjamin (1989), entre o hábito tranquilo e o toque maníaco, captando a essência da rua com percepção sinestésica de suas imagens em sucessão. O tipo curioso que busca as maiores futilidades da vida para transformar em objeto artístico, que passeia pelas ruas deixando-se guiar pelo acaso, sem pressa, uma figura que resiste à vertiginosidade do tempo e do cotidiano das pessoas e que busca dar uma alma à massa homogênea das multidões:

Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido os *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja... (RIO, 2007, p. 17-18).

O *flâneur*, portanto, compreende a psicologia das pessoas que vivem no espaço da rua porque é curioso, vagabundo e tem os nervos à flor da pele, ou seja, consegue observar o que nem todas as pessoas comuns observam na pressa do dia a

dia. Além disso, sua curiosidade é superficial, sendo logo substituída por outra, sem se aprofundar em nenhuma delas. Essa superficialidade é fator importante que define a alma do homem moderno e, principalmente, do artista moderno, que se nutre apenas do instante.

Essa futilidade, porém, é apenas aparente porque, embora a ironia esteja presente – e nesse caso, a própria menção da ideia de futilidade é irônica –, a crítica e a denúncia social são os fundamentos das crônicas de João do Rio. Denúncia da existência de uma massa miserável e crítica à maneira como as autoridades competentes lidam com as diversas situações criadas a partir dessa miséria. Assim, o “inútil” que o *flâneur* recolhe – seguindo uma das premissas de Oscar Wilde (2009, p. 94) “Toda arte é inútil” – aparece aqui em perspectiva irônica, já que as crônicas possuem um compromisso com a denúncia e criam, com isso, uma rachadura na imagem convencional do Rio civilizado.

O *flâneur*, por sua vez, desautomatiza o cotidiano comum das pessoas que é automatizado pela rapidez do dia a dia. Se detém na observação do detalhe, do pormenor, daquilo que está sempre lá e comumente não se observa. Por isso, ao se confundir com a figura do repórter, consegue captar os dois lados da modernidade no Rio em perspectiva crítica. Em João do Rio, o *flâneur* é mais que um caminhante crítico pelas ruas do Rio de Janeiro, mas sua imagem funde-se à rua por onde caminha, de modo a se tornar parte dela e compartilhar de sua alma, daí as características humanas atribuídas a ela. Se o *flâneur* tem a ingenuidade de achar que a cidade lhe oferece um espetáculo particular, a rua “é a eterna imagem da ingenuidade” (RIO, 2007, p.18) porque se renova a cada dia no mundo vertiginoso da modernidade. Ambos partilham as mesmas características: “Balzac dizia que as ruas de Paris nos dão impressões humanas. São assim as ruas de todas cidades, com vida e destinos iguais aos do homem” (*ibidem*, p. 19).

A rua cria os tipos urbanos, assim como a estrada outrora foi responsável pela divisão das raças e pela criação dos tipos sociais. Os tipos urbanos que frequentam a rua são o novo signo da modernidade que tanto encanta João do Rio: “a rua é a civilização da estrada” (*ibidem*, p. 25). A particularização dessa modernidade são as cidades que, mesmo possuindo características que as universalizam, possuem também, na alma de suas ruas e sua gente, certas especificidades. João do Rio procura as duas características no Rio de Janeiro: a cidade particular dentro da cidade universal, que, segundo Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 35) aponta, vai se perdendo aos poucos à medida que o apelo às manifestações culturais de cada uma vai garantindo a sua permanência dentro da cidade totalizante, por isso, “cada cidade tem sua linguagem, nas dobras da linguagem transparente”.

No caminhar por suas ruas, João do Rio mostra como os tipos urbanos criados de forma específica por cada rua, acostumam-se com suas genitoras e só se sentem inteiramente à vontade quando estão em seu território, protegidos do resto da cidade. Para enfatizar ainda mais essa ideia, João do Rio pontua a importância das pedras em cada rua: “as pedras são a couraça da rua, a resistência que elas apresentam ao novo transeunte” (RIO, 2007, p. 27). Porém, mais do que uma resistência material, as pedras parecem funcionar como mecanismo de resistência ao próprio gigantismo da cidade, que limita o espaço dos humildes, familiarizando-os com seu território, mas, igualmente, evita o trânsito de desconhecidos que poderiam ameaçar-lhes o espaço, já reduzido no crescimento vertiginoso e selvagem do mundo moderno que os exclui: “refleti nessas coisas sutis que a vida cria e haveis de compreender então a razão porque os humildes limitam todo o seu mundo à rua onde moram [...]” (*idem*).

De tal maneira a rua faz os seus tipos que alguns, destaca João do Rio, acrescentam o nome da rua junto ao seu, o que lhes dá identidade e certa posição hierárquica na rua onde transitam:

Há o José do Senado, o Juca da Harmonia, o Lindinho do Castelo, e ultimamente, nos fatos do crime, tornaram-se célebres dois homens, Carlito e Cardosinho, só temidos em toda a cidade, cheia de Cardosinhos e Carlitos, porque eram o Carlito e o Cardosinho da Saúde (*ibidem*, p. 28).

A rua também possui uma estética. Cada uma é identificada pelo conjunto de ornamentos que possuem: vitrines, galerias, casas velhas e novas, bonitas e feias, rabiscos nos muros... “a ornamentação das ruas é resultado do respeito e do medo que lhe temos” (*idem*) e, além disso, a rua também ornamenta o espírito humano sensível e vira poesia, a poesia anônima das cidades, que expõe as mais variadas emoções: “não há um escritor moderno que não tenha cantado a rua” (*ibidem*, p. 32). Por isso, a rua, criada pelo homem para compor as cidades, é capaz de modificar inteiramente seu espírito, para se adaptar a ela e “fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante” (*ibidem*, p. 34).

João do Rio destaca, no traçado particular da cidade, ruas que eternizaram seu nome e sua alma na construção da modernidade no Rio de Janeiro. A Rua do Ouvidor, por exemplo, “a irresponsável artéria da futilidade” (*ibidem*, p. 21), segundo Brito Broca (2004, p. 40), era um dos pontos de encontro dos escritores ainda ligados à boemia carioca, como o irreverente Emilio de Menezes, numa época em que “todos se encontravam e todos se conheciam” e que, com a inauguração da Avenida Central, esses grupos deslocam-se para lugares em que havia cafés ao modelo parisiense, fato que, juntamente ao aburguesamento do escritor vinculado à Academia Brasileira

de Letras, coloca a boemia como marca de atraso e colonialismo da literatura brasileira. Para João do Rio, a Rua do Ouvidor, “porque era preciso denominar o lugar em que todos falam de lugar do que ouve”, guarda o aspecto inicial da boemia:

É a fanfarronada em pessoa, exagerando, mentindo, tomando parte em tudo, mas desertando, correndo os taipais das montras à mais leve sombra de perigo. Esse beco inferno de pose, de vaidade, de inveja, tem a especialidade da bravata. E, fatalmente oposicionista, criou o boato, o “diz-se...” aterrador e o “fecha-fecha” prudente (RIO, 2007, p. 20).

Enfim, aquela onde a conversa fiada dos botecos que define a moral de seus frequentadores e que se apresenta como uma das principais “artérias” do Rio de Janeiro do começo do século XX, nos entornos da Avenida Central, ícone da modernidade urbana do Rio.

Já sobre a Rua da Misericórdia, ele assegura: “foi a primeira rua do Rio” (*ibidem*, p. 21), porém, ao contrário da Rua do Ouvidor que é falastrona, a Rua da Misericórdia é um inteiro pesar. Se é tão antiga quanto a outra, remontando aos primeiros séculos da colonização, carrega, ao contrário daquela, a imagem mais triste, porque mais violenta, do passado da cidade: “é perpetuamente lamentável”.

Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em rede; nela vicejou a imundície, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbucio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! tremendo atirado aos céus (*Idem*).

E, para mostrar que o Rio de Janeiro também possui o aspecto universalizante de todas as cidades, destaca uma rua que é “símbolo universal” com seu valor de “sangue e sofrimento” (*ibidem*, p. 34), a Rua da Amargura:

Há ainda uma rua, construída na imaginação e na dor, rua abjeta e má, detestável e detestada, cuja travessia se faz contra a nossa vontade, cujo trânsito é um doloroso arrastar pelo enxurro de uma cidade e de um povo [...]. Não é uma rua onde sofrem apenas alguns entes, é a rua interminável, que atravessa cidades, países, continente, vai de pólo a pólo: em que se alanceiam todos os ideias, em que se insultam todas as verdades, onde sofreu Epaminondas, e pela qual Jesus passou. (*ibidem*, p. 34-35).

Esse ar de universalidade que João do Rio dá para a Rua da Amargura a coloca no cenário de todas as cidades modernas. É mais do que um nome com que se batizou uma rua, é a verdadeira faceta da amargura e do sofrimento que toda cidade moderna possui e tenta esconder. Ela nunca perece, está sempre presente como uma

chaga aberta, lembrando que a cidade moderna, assim como o Rio, é perversa e dual: é beleza inovadora e civilizada, mas esconde uma massa miserável de sofredores com os quais não sabe como lidar.

A cidade-texto de João do Rio nutre-se da personificação da rua que se torna, enquanto projeto burguês para a cidade geométrica, mais humana que o próprio homem que a projetou, uma vez que é a única que acolhe aqueles que foram expulsos por esses mesmos projetos reformadores, os pobres e miseráveis. Dessa forma, João do Rio evoca a rua como musa de suas crônicas e dela extrai a face excluída da cidade moderna por meio do *flâneur* que, com os nervos à flor da pele, mescla a beleza da sua construção com a denúncia de sua condescendência. Cria, assim, um texto sobre a cidade que caminha lentamente pela exposição dos habitantes desse espaço marginal nos jornais, importante veículo de formação da opinião pública.

2.2. Profissões

Julia O'Donnell (2008) faz uma comparação interessante entre o *flâneur* e o etnógrafo. Ela conta como o estudo antropológico no começo do século XX foi ganhando novos contornos a partir da experiência de campo do etnógrafo que, passando a pesquisar em contato direto com o objeto a ser analisado, consegue associar com sucesso “uma pesquisa empírica a um arsenal teórico de peso, alocando numa mesma equação análise cultural e descrição etnográfica” (2008, p. 89). Da mesma maneira evolutiva e bastante influenciada por métodos europeus, o jornalismo brasileiro redefine-se e também segue a esteira da pesquisa de campo, como caça à reportagem, da qual João do Rio seria um precursor. Essa nova experiência no jornalismo estendeu-se também a certa produção literária que, misturando experiência real com a linguagem, “ganhava uma sensibilidade etnográfica, traduzida na produção de representações feitas através da articulação de significados comuns entre mundo, observador e leitor” (*ibidem*, p. 90) e deixava as longas meditações do antigo pensador. É exatamente neste ponto que é possível traçar uma comparação entre o trabalho de ambos. Se o etnógrafo busca misturar-se com o objeto analisado para melhor compreendê-lo ou, pelo menos, aumentar sua relação de verossimilhança, o *flâneur* procura as ruas para viver a estesia das experiências artísticas que serão objeto de sua linguagem. Em ambos, o espaço externo é preponderante para o produto final:

A ida a campo numa curva erma do Alasca ou na rua do Ouvidor passava a oferecer uma leitura da realidade a partir do temperamento etnográfico de seus observadores e assim configurava uma visão sobre a sociedade analisada que, mesmo mediada pelas subjetividades autorais, correspondia ao que Geertz denominou, bem mais tarde, como “saber local” (*Ibidem*, p. 91).

Para João do Rio, a *flânerie* é mais que uma observação da cidade a partir de um lugar privilegiado ou uma postura ideológica que se queira explicitar de forma clara, mas sim uma forma de experiência com esta cidade. Como repórter, sai do gabinete para procurar o motivo da reportagem e, como artista, entra na cena que ele monta, articulando, assim, o real que, transformado em linguagem, cria uma ficção sobre esse real capaz de expandir-lhe a dimensão. Desse modo, João do Rio, ao caminhar pela cenografia discursiva montada para o *flâneur*, transfere uma posição puramente subjetiva para uma dimensão intersubjetiva, ou seja, sua visão pessoal dos fatos é adquirida através do mergulho direto na multidão que revela a cidade do vício. Com esta experiência, é possível compreender as diversas camadas culturais encontradas na cidade e ressignificá-las para o público leitor, desfazendo as construções cristalizadas pela elite burguesa no poder. Assim, o mundo ordenado da burguesia, dividido entre modernos e antigos, ricos e pobres, é completamente relativizado e rearticulado pelo repórter-*flâneur*.

Um dos recursos utilizados por João do Rio para atrair a atenção do leitor está na estrutura do discurso, adotando método semelhante ao do etnógrafo. O texto final produzido pelo etnógrafo passa pela ideia de “negociação da realidade”, construída, geralmente, por dois ou mais sujeitos, porque uma posição discursiva, segundo Crapanzano⁵, “é sempre resultado de complexas dinâmicas interlocutórias que nascem pelo discurso ou pela conversação” (*apud* O’DONNELL, 2008, p. 96). Dessa forma, além da montagem de cenas que dão o caráter ficcional de sua experiência, João do Rio utiliza também o recurso dialógico que dilui a subjetividade autoral quando coloca o narrador em tensão, discutindo com personagens de opiniões quase sempre diferentes da sua. Mostrando as diferenças socioculturais impostas pelo meio onde o narrador circula, João do Rio aproveita o modelo do etnógrafo de “negociação da realidade”, que não determina uma opinião pessoal e única sobre o fato, mas o coloca em discussão sob pontos de vista diferentes e proporciona uma maior profundidade no mergulho cultural que o *flâneur* faz no Rio de Janeiro, além de permitir a relativização de posições culturalmente arraigadas na sociedade, o que facilita trazer para perto de si a massa de leitores dessas crônicas, publicadas, inicialmente, nos jornais.

⁵ CRAPANZANO, Vicent. *A cena: lançando sombra sobre o real*. Revista Mana, v. 11, 2005.

Como *flâneur*, João do Rio busca captar a alma das multidões para, com ela, compor sua cidade-texto. Por isso, movido por “um perpétuo desejo incompreensível” e com os nervos à flor da pele, busca captar o que está além da superfície: “a cidade é um livro com seus personagens que não se deixam ler” (GOMES, 2008, p. 80), ratifica Renato Cordeiro Gomes. O *flâneur* de João do Rio persegue essa leitura misturando-se à multidão e colocando como personagens principais de suas crônicas os excluídos “heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver” (RIO, 2007, p. 39-40), marginalizados e desconsiderados homens e mulheres que lutam dia após dia para garantir sua sobrevivência nessa cidade que os deseja eliminar.

Para isso, João do Rio sai do interior dos jornais e ganha as ruas para conhecer essas “pequenas profissões” e convidar o leitor a compreender esse mundo cheio de miséria e malandragem que se oculta pelos becos da cidade.

“Pequenas profissões” é, de fato, um nome irônico dado a essa luta por sobrevivência. Nestes casos, não há profissionalismo, pensado como ocupação reconhecida, mas uma criatividade que se adapta às mudanças da época. São consideradas “pequenas” porque são cheias de incertezas quanto ao retorno financeiro, já que não lhes garantem direitos trabalhistas nem salário e muito menos férias.

São pessoas que observam as mudanças do mundo moderno e cada vez mais capitalizado, a fim de compreender quais as melhores maneiras de aproveitá-las em seu benefício. Dessa forma, garantem o ganha-pão diário, nem sempre por vias exatamente honestas, mas, na maioria das vezes, aproveitando-se de oportunidades que lhes permitem alguma possibilidade de lucro.

Oh! As pequenas profissões ignoradas que são partes integrantes dos mecanismos das grandes cidades!

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Manchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma. E, entretanto, meu caro, quanto soluço, quanta ambição, quanto horror, e também quanta compensação na vida humilde que estamos a ver (*Ibidem*, p. 43).

Ao falar destas profissões como partes integrantes do mecanismo das cidades, a narrativa esboça uma simbologia para a cidade moderna que torna necessária a presença do pobre e miserável para o projeto de ordem burguesa, criando entre a ordem e a desordem uma relação complementar para que se realize o mecanismo da cidade. Isso acontece porque o burguês precisa do pobre para empreender sua ideia de ordenação. Só há ordenação onde há transgressão. Desta forma, a narrativa

aponta o dualismo da cidade como algo que se constrói naturalmente e que não é problematizado pelas autoridades.

O *flâneur* narra seu primeiro contato com essas profissões por meio de um passeio que, porventura, dava com seu amigo Eduardo num certo trecho do Mercado, próximo ao mar. A estrutura em diálogo nas crônicas permite, como apontara Júlia O'Donnell (2008), que se discuta pontos de vista diferentes em vez de se impor algum, de forma semelhante ao trabalho científico do etnógrafo. A conversa do narrador com Eduardo constrói uma importante reflexão acerca dessas profissões e suas especificidades morais. O narrador-*flâneur* depara-se com um cigano trapeiro tentando vender algumas roupas usadas para um catraieiro e, quando questionado pelo amigo se observara aquele “negociante ambulante”, irrita-se e afirma ter reparado um “refinado vigarista”. Dessa conversa em que pontos de vista diferentes são relatados, surge uma reflexão moral que perpassará a ideia central contida no restante do texto: “Oh, meu amigo, a moral é uma questão de ponto de vista. Aquele cigano faz parte de um exército de infelizes, a que as condições da vida ou do próprio temperamento, a fatalidade, enfim, arrasta muita gente” (RIO, 2007, p. 39). O narrador é sempre o convencido de algo, nunca o convencedor. João do Rio cria sempre essa inversão para fazer notar que a opinião corriqueira, midiaticizada pelos jornais e organizadora das massas pode ser alterada se percebida por outro ângulo. Dessa forma, sendo o próprio narrador identificado com o *flâneur*, aquele que é convencido a assumir outro ponto de vista, que em geral é político, torna-se um veículo de resistência ou, ao menos, de discussão ao discurso pró modernidade.

Os tipos de profissões que ele encontra são produto da miséria social, que fazem parte da dinâmica da vida em toda cidade. “Não sejamos excessivos para os humildes” (*idem*), pondera o narrador à medida que vai construindo o seu ponto de vista.

As profissões que o narrador vai descortinando ao longo da caminhada com Eduardo destacam-se, em geral, pela malandragem, “a pior das misérias”. A moral vista aqui como “uma questão de ponto de vista” é um discurso que funciona como legitimador da malandragem como um mal construído no caráter desse “exército de infelizes” – que estão nessa condição por conta do abandono, da discriminação e da negligência do Estado –, fato que os isenta de responsabilidade. São caçadores de gatos para vendê-los, propositalmente sem pele, aos restaurantes finos como se fossem coelhos; trapeiros, que catam do lixo da rua trapos limpos ou não para revendê-los, juntamente aos sabidos, que procuram nos lixos botas ou sapatos velhos que estejam com seus pares respectivos para revenda, que, por sua vez, comprada por homens de mais credibilidade social, dão-lhes até “quatrocentos por cento de

lucro”; os selistas, “agentes sem lucro do desfalque para o cofre público e da falsificação para o burguês incauto”, são os apanhadores de selos de maços de cigarros e rótulos de charutos para vender para falsificadores que substituirão “uma marca por outra” nas charutarias; os ratoeiros, “o entreposto entre as ratoeiras das estalagens e a Diretoria da Saúde” (*ibidem*, p. 42), que caçam pela cidade os que queiram matar ratos para cobrar pela matança, já que o Rio sofria há tempos com doenças causadas pelas fezes dos ratos e que Oswaldo Cruz, sanitarista contratado pelo presidente Rodrigues Alves, estava comprometido em exterminar. E atesta o narrador, “como todas as profissões, tem também malandros” (*ibidem*, p. 44), explicitando que, seja rico ou pobre, o oportunismo será sempre marca do capitalismo que move o mundo moderno. Por fim, o narrador, convencido de que nem sempre o primeiro olhar sobre a situação deve ser formador de uma opinião, conclui, na voz de Eduardo, seu amigo:

Tu não conhecias as pequenas profissões do Rio. A vida de um pobre sujeito deu-te todos esses úteis conhecimentos. Mas, se esse sujeito não fosse um malandro, não conhecerias da profissão até mesmo os birbantes.

A moral é uma questão de ponto de vista. Para julgar os homens basta a gente defini-los por seus sucessivos estados [...] (*ibidem*, p. 44).

O diálogo aqui faz uma ponte entre o repórter e o povo ao se posicionar ideologicamente, mas por meio, da cena montada, para mostrar uma outra visão sobre a realidade que dilui a opinião categórica do repórter, abrindo a mente à reflexão. Além disso, a estrutura dialógica permite ao *flâneur* ver a cidade como um grande organismo em constante mutação que obriga essa grande massa miserável a se adaptar dia após dia. Os adjetivos utilizados para classificá-los – “pobres seres vivos tristes”, “desgraçados”, “explorados”, “miseráveis” – atentam para a dualidade do Rio de Janeiro, marcado pela Avenida Central de um lado e pelos becos da favela por outro, e também enfatizam a ideia de uma moralidade relativa, calcada numa “questão de ponto de vista”, que desfaz a cristalização da ideia burguesa de uma moral ligada à honestidade, caráter e trabalho. Para que a ordem da cidade, estabelecida pelo burguês, fosse mantida no Rio pós-abolição, era preciso atrelar a noção de moral ao trabalho: “quanto mais dedicação e abnegação o indivíduo tiver em seu trabalho, maiores serão seus atributos morais” (CHALHOUB, 2001, p. 70), já que “os libertos traziam em si os vícios de seu estado anterior, não tinham a ambição de fazer o bem e de obter um trabalho honesto e não eram ‘civilizados’ o suficiente para se tornarem cidadão plenos em poucos meses” (*ibidem*, p. 68). Dessa forma, ao pontuar a miséria

social e ligá-la à malandragem, destituindo o pobre da responsabilidade quando relativiza a moral, João do Rio cria uma empatia social com o excluído e com as “profissões sem academia”, que fazem parecer que “não estamos no Rio” (RIO, 2007, p. 40), comumente visto como a terra do trabalho, da ordem e da modernidade.

Passear pelas profissões ignoradas no Rio gera uma série de reflexões acerca da sua sociedade alojada nos subúrbios. Ao observar o trabalho d’Os *tatuadores* de rua, que começa desde muito cedo, chama a atenção do narrador os motivos que as pessoas têm para fazer uma tatuagem, ainda muito mal vista pela elite carioca por estar, fundamentalmente, associada aos criminosos: “a sociedade, obedecendo à corrente das modernas ideias criminalistas, olha com desconfiança a tatuagem” (*ibidem*, p. 51). Mas o narrador explica que as origens são mais variadas e estão comumente ligadas à credices que se mantêm arraigadas na mente tradicional de uma cidade que se queria moderna: “estes riscos nas peles dos homens e mulheres dizem as suas aspirações, as suas horas de ócio e a fantasia da sua arte e a crença na eternidade dos sentimentos – são a exteriorização da alma de quem os traz” (*ibidem*, p. 47).

Os tatuados estavam entre aqueles que, com a reforma, precisaram se acomodar no subúrbio por falta de dinheiro, como negros, imigrantes, meretrizes, ex-presidiários e toda a massa de humildes que, segundo observa o narrador, tatuam-se por ociosidade ou por desejarem manifestar no corpo, espaço mais que particular, suas crenças e visões de mundo: “a tatuagem tem nesse meio a significação do amor, do desprezo, do amuleto, posse, do preservativo, das ideias patrióticas do indivíduo, da sua qualidade primordial” (*ibidem*, p. 50). Dessa forma, é possível para o *flâneur*, desejoso de compreender a fundo a face dupla do Rio, registrar na cidade-texto a presença da tradição cultural arraigada no âmago do subúrbio. Um bom exemplo está na grande quantidade de coroas que, principalmente os negros, traziam tatuadas no corpo, o que lhes conferia uma predileção pelo monarquismo. No entanto, quando interrogados, a compreensão sobre o cenário político era claramente parca: “Eh! Eh! Pedro II não era o dono?” (*ibidem*, p. 47). Em geral, a preferência pela monarquia está ligada à associação que fazem desta com o advento da abolição da escravidão, cuja lei fora assinada durante o Império. Quando libertos, saem das fazendas para a cidade e as dificuldades que encontram aqui, somadas ao analfabetismo político, não lhes permite uma posição muito simpática à República.

A tatuagem é uma linguagem simbólica que enfatiza as crenças que perpassam tradicionalmente o imaginário social do subúrbio – ligação com a monarquia, nome dos filhos e familiares como demonstração de amor, crucifixos ou orixás para proteção, nomes de pessoas com quem mantiveram relacionamentos que

julgaram eternos na era do *flirt* – e de tal maneira são associadas ao crime e à miséria, por isso rejeitadas pela burguesia ligada ao pensamento moderno. A ciência as identifica ao crime e a burguesia endossa esse discurso, o que leva o narrador a observar: “Hoje toda classe baixa da cidade é tatuada” e isso se dá por uma questão de “sugestão do ambiente” (*ibidem*, p. 50). O ambiente que sugere a tatuagem é, certamente, o ambiente onde se concentra a maior quantidade de criminosos ou de pessoas que passaram pelas cadeias, mesmo que nem todos os tatuados tenham estado lá. Por isso, “o receio persiste, porque decerto eles consideram aquilo a marca de fogo da sociedade, de cuja tentação foram incapazes de fugir, levados pela inexorável fatalidade” (*ibidem*, p. 51).

Também atrás das crendices do povo estavam os vendedores de *Orações* nos cantos das ruas. O narrador explica no começo da crônica: uma oração “é o levantamento da alma a Deus com o desejo de o servir e gozar” (*ibidem*, p. 53). As orações são formas discursivas que o homem tem de se aproximar de alguma entidade sobrenatural em que acredita, “o homem é o animal que acredita, principalmente no absurdo” (*ibidem*, p. 54). Mas o estudo das orações vendidas no subúrbio e das pessoas que as compravam demonstra um espírito de conveniência presente no seu conteúdo, típico da malandragem: “não há em todo esse baixo mundo de crença uma oração inteiramente altruística ou desfeita dos egoísmos terrenos” (*ibidem*, p. 55), entretanto possível de ser compreendido como um mecanismo de reprodução da relação de servidão que os pobres têm com o mundo, sempre submetidos a alguém que tenha mais dinheiro: “A bajulação é quase idêntica. Diante do altar, a humanidade trata de viver da mesma maneira por que vive diante dos césores, dos senhores feudais ou do chefe de polícia” (*idem*). Para João do Rio, essa conveniência das orações, a necessidade de barganhar e implorar por milagres justifica-se completamente pela “Fatalidade”. É por causa da crueldade que o destino reservou a estas pessoas que suas orações são adaptadas com recursos que atendam à suas crenças para encontrar um porto seguro, para remediar o mal que o destino lhes reservou.

O homem chora, ergue os olhos para o azul do céu, a menor das suas ilusões povoa-o de forças invisíveis e fala, e pede, e suplica. Que importa que diga tolices ou frases lapidares, horrores ou pensamentos suaves? É preciso remediar a Fatalidade (*Ibidem*, p. 60).

Em *Velhos cocheiros*, há um tom de tristeza que lamenta o que a modernidade trouxe para alguns trabalhadores a partir das novidades tecnológicas. A conversa do narrador com um cocheiro remanescente do século XIX mostra a sina dos

trabalhadores que começam tão cedo como cocheiros de carros e acabam, velhos, gordos e pobres como no início do exercício. Mas, além disso, ao interrogar o velho cocheiro sobre sua opinião política em relação à república, ele se mostrou com dificuldade de apreender as novidades trazidas com a reforma que colocavam seu carro para escanteio, o que definia sua opinião política mais simpática à Monarquia, que “era mais solene” porque se usavam os carros como o dele para os eventos, do que à República, que perde certas marcas de solenidade e traz consigo a reforma e outros meios de transporte mais rápidos que se disseminavam com igual rapidez: “- A República trouxe a Bolsa, uma porção de cocheiros estrangeiros, uns gringos e ingleses de cara raspada, com uns carros que até nem eu lhes sabia o nome!” (*ibidem*, p. 96).

Essa reflexão leva o narrador a perceber a dificuldade significativa que havia por parte de um grande número de pobres trabalhadores antigos nos subúrbios do Rio de entender os propósitos da chegada da modernidade que, ao que parece, não chegava a eles:

Como este cocheiro estava do outro lado da vida! Quinze anos apenas tinham levado seu mundo e o seu carro para a velha poeira da história! Ele falava como um eco, e estava ali, olhando o *boulevard* reformado, pensando nos bons tempos das missas na Catedral e das moradas reais, hoje ocupadas pela burguesia republicana (*Idem*).

A simpatia monárquica de grande parte da massa de pobres do Rio reformado justifica-se por sua exclusão do processo de implantação da modernidade. Assim, o centro passa a figurar em suas mentes como o lugar de circulação de pessoas que lhes são estranhas, com hábitos que eles não reconhecem e criam repulsa, em sua maioria. O *flâneur*, por sua vez, busca captar esta insatisfação como uma marca importante a ser inscrita na cidade-texto, construída a partir das impressões dos que tentavam ser calados pela reforma republicana.

A malandragem como recurso alternativo encontrado pelos habitantes do subúrbios também é tratada na crônica *Urubus*, em que o *flâneur* intercepta um dos funcionários do serviço mortuário e este lhe explica como vivem os “agenciadores de coroas e fazendas para luto” (*ibidem*, p. 63), conhecidos como urubus pelos transeuntes da região. Esses agenciadores ganham seu dinheiro com a morte alheia, cercando nas portas dos hospitais e necrotérios homens importantes que, porventura, tivessem algum parente falecido para passar-lhes seu cartão e fazer sua propaganda. Para não assustar nenhum cliente e abordá-los na hora certa, possuem uma organização codificada:

Três ficam à entrada principal da Santa Casa. Quando avistam um tipo, brada o primeiro: estou esperando! Se o tipo não tem cara de enterro: não quero! Deixa-lo passar! Se o homem vem de tílbur, correm até aqui a acompanha-lo. Se o tílbur segue, bradam: naufragou!" (*Idem*).

O narrador assusta-se com o desprendimento e a falta de compaixão humana dessa profissão da miséria. Quando comenta: "mas é horrível!" com o seu informante, ele responde: "É a vida, meu caro" (*idem*), e o narrador reflete que a vida dessas pessoas também merece registro no livro da cidade moderna, que os obriga a correr atrás dos mortos para garantir-lhes a vida:

Maçonaria da má sorte, pelotão dos tristes, seres sem o conforto de uma simpatia, no limite do nada, encarregados de fornecer os símbolos de uma dor que cada vez a humanidade sente menos (*ibidem*, p. 65).

Na crônica *Os mercadores de livros e a leitura das ruas*, o narrador passeia pelos vendedores ambulantes de livros de literatura e constrói, a partir da observação da literatura consumida, uma reflexão lamentosa sobre a estagnação literária do país. Esses mercadores compram a preço mínimo das livrarias e conseguem vendê-los com pelo menos seiscentos por cento de lucro, segundo conta o narrador que decidiu fazer um "inquérito psicológico" com os vendedores para a inscrição de mais essa "próspera profissão da miséria que todas as cidades têm, [...] homens que a sorte deixou de proteger" (*ibidem*, p. 67).

A partir daí, pontua o quão difícil tem sido apreender a mudança para o brasileiro, com um claro desapontamento sobre a inércia cultural que atinge, principalmente, as classes mais pobres que consomem essa literatura antiga: "as obras vendáveis ao povo deste começo de século eram as mesmas devoradas pelo povo dos meados do século passado!" (*ibidem*, p. 66). A maneira como o narrador conduz essa reflexão dá a ver um resquício do determinismo científico – que fora motivação da inovação literária dos escritores do Realismo – na medida em que atesta o malefício que a leitura de textos de conteúdo atrasado e ruim, na sua concepção, tem na mente da massa de leitores carioca, em geral, analfabeta e sem senso crítico.

Que se dirá dessa literatura – pasto mental dos caixeiros de botequim, dos rapazes do povo, dos vadios, dos grossos, enfim, da população? Que se dirá desses homens que vão inconscientemente ministrando em grandes doses aos cérebros dos simples a admiração pelo esfaqueamento e o respeito da tolice? (*ibidem*, p. 70).

João do Rio imbuí-se de um espírito reformador nessa crônica. Construir uma literatura da cidade com os excluídos, não significava um ranço com a modernidade e suas novidades, mas um olhar crítico e ponderado sobre ela que os seus entusiastas não se permitiam ter. Nessa crônica, a necessidade de mudança cultural toma voz no discurso desse repórter preocupado com a mente das massas que viviam imersas no universo que lhes era apresentado e do qual não eram capazes de se desprender, por isso, eram os primeiros a sofrer com a inércia cultural.

Todas essas profissões, de alguma forma, atestam a existência da cidade partida. Não são profissões que garantem nada, a não ser a sobrevivência do dia a dia, muitas vezes pelo oportunismo, mas que carregam a marca de uma sociedade negligenciada pela reforma e que João do Rio deseja fazer conhecida. Recupera, para isso, traços culturais que identificam essas pessoas com um Rio ainda tradicional, com dificuldade de digerir as novas ideias que surgem com a modernidade e que, portanto, as observa com desconfiança porque a reforma não as incluía. Na cidade-texto de João do Rio, essas pessoas ganham uma dimensão que salta a um olhar meramente reprovador. A estrutura de suas crônicas permite entrever em seu discurso uma análise mais profunda sobre as situações que teriam levado essas pessoas ao estado de luta cotidiana que resume suas vidas. Produtos de uma modernização mal feita ou conveniente para o burguês, o olhar de João do Rio, travestido de *flâneur*, transparece uma sensibilidade para com a sociedade marginal que estabelece um outro ponto de vista, mais humano, acolhedor como a rua que ele personifica.

2.3. Arte

Assim como toda cidade grande e moderna, o Rio também possui seus artistas de rua que a enfeitam. João do Rio pontua justamente a falta de notoriedade desses artistas como algo positivo, que os dá, em vez da arrogância dos famosos, a humildade dos desconhecidos.

A arte das ruas parece ter mesmo uma conotação muito diferente da arte acadêmica. Não é exercício de beleza, arte pura, mas, em muitos casos, discurso de resistência às mudanças que os empurra cada vez mais para a margem, enfatizando a cisão entre o Centro e o subúrbio.

Com um olhar um pouco mais otimista, o narrador sai dos *ateliers* para visitar *A pintura das ruas*, aquela capaz de encantar os olhos, mas que não é conhecida da

academia por não pertencer a pessoas “notáveis”, encontrada em “bodegas reles, lugares bizarros, botequins inconcebíveis” (*ibidem*, p. 72).

Mais uma vez, conduzido por um amigo conhecedor destes cantos que lhe convida a ver “as grandes decorações dos pintores da cidade”, o narrador, ainda espantado com essa designação, decide seguir o amigo e flunar pela cidade. O amigo o conduz pelo subúrbio e explica que a arte das ruas é a expressão individual de toda a polifonia que compõe a urbe e a sociedade nascente nesse turbilhão:

Vamos ver, levemente e sem custo, os pintores anônimos, os pintores de rua, os heróis da tabuleta, os artistas da arte prática. É curiosíssimo. Há lições de filosofia nos borrões sem perspectiva e nas ‘botas’ sem desenho. Encontrarás a confusão da população, os germens de todos os gêneros, todas as escolas e, por fim, muito menos vaidade que na arte privilegiada (*Ibidem*, p. 71)

Com a curiosidade típica do *flâneur*, o narrador acompanha o amigo e se encanta em cada canto de rua que vê uma obra cujo pintor é ignorado. Seu passeio tem uma ordem, que é ascendente na crônica: primeiro o amigo o convida para ver “pequenas amostras de arte popular, que eu via sempre sem prestar atenção”, onde se depara com uma espécie de arte decorativa, enfeitando os estabelecimentos e sem grande interesse; depois o leva a conhecer as “composições das marinhas”, onde o narrador se encanta com a expressão individual de cada pintor ao retratar a Guanabara, depois, ainda, as “grandes telas que a cidade ignora”, a arte social, que deixam o narrador estupefato com a grandiosidade de uma pintura na parede de um botequim na Rua do Núncio em que o pintor, “naturalmente agitado pelo orgulho que se apossou de todos nós ao vermos a Avenida Central, resolveu pintá-la, torná-la imorredoura, da rua do Ouvidor à Prainha” (*ibidem*, p. 72), deixando-se entrever o impacto da beleza da reforma central vista pelo subúrbio.

Ao afirmar sobre a tela que “o advento do nosso progresso estatelava-se para todo o sempre, enquanto não se demolir a Rua do Núncio” (*idem*), o narrador recupera, de forma irônica a cidade partida na imagem do progresso, ao mesmo tempo, como aquele que encanta pela novidade e aquele que destrói a tradição. Dessa forma, a Rua do Núncio, com seus artistas do povo, funciona como a manutenção da cultura coletiva, aqui, buscando incorporar o novo – a Avenida Central – na sua arte, mesmo que num encantamento distante. O amigo ainda o leva a conhecer o que ele chama de “arte patriótica”, que enfatiza algum tipo de brasão da pátria, criando símbolos que identificam suas nações ou cidades natal; e, por fim, o amigo o apresenta, na rua Frei Caneca, “o famoso trabalho do Xavier”, que faz com que o narrador sinta-se muito surpreso com o que vê:

Era simplesmente um incêndio, o incêndio de uma cidade inteira, a chama ardente, o fogo queimando, torcendo, destruindo, desmoronando a cidade do vício. Tudo desaparecia numa violentação rubra de fornalha candente. Seria o fogo sagrado, a purificar como em Gomorra, ou o fogo da Luxúria, o símbolo devastador das paixões carnis, a reprodução alegórica de como a licença dos instintos devora e queima a vida?

Xavier fora mais longe. Aquele mar de incêndio, aquele braseiro desesperado e perene era a fixação do fogo maldito da luxúria, era o fogo de Satanás, porque Satanás, em pessoa, no primeiro plano, completamente cor de pitanga, com as pernas tortas e o ar furioso, abatia a seus pés, vestida de azul celeste, uma pobre senhora (*Ibidem*, p. 75).

Essa descrição da pintura, buscando compreender os seus significados, cria na mente do *flâneur* uma outra noção sobre a pintura das ruas, adquirida com a ajuda do amigo que o descortina todo esse universo. Essa pintura é a manifestação da alma de toda uma sociedade pobre do subúrbio que não encontra outro meio senão os muros das ruas ou as paredes dos botecos para expor sua arte, já que ela não irá nunca para as exposições acadêmicas. Na rua, não importa se a pintura transcende ou renova alguma perspectiva artística, os seus autores, em geral, só querem passar uma mensagem sobre sua visão de mundo que é, em larga escala, a visão de toda massa social que habita este mesmo pedaço do mundo. Essa pintura é uma alegoria da sociedade, uma manifestação de resistência à chegada vertiginosa de uma modernidade excludente representada através do fogo que incendeia a cidade, seja para “purificar”, de forma sagrada, seja como “símbolo devastador” dos instintos. O incêndio da cidade com a figura de Satanás à frente “abatendo” uma “pobre senhora” marca uma perspectiva de visão da modernidade urbana pelo marginalizado, afinal é a pobre senhora que é abatida pela figura invencível de Satanás, que toma conta da cidade. Mas também acaba com ela quando a incendeia.

Esse tipo de arte encontrada nas ruas é marca de toda cidade grande dividida entre centro e subúrbio. João do Rio busca as sutilezas dessas marcas que encantam os olhos do *flâneur* curioso e que vão fazer parte da escrita dessa cidade ignorada, dessa cidade do vício. Se a leitura das ruas o desgosta pela ausência de inovação, a pintura o surpreende pelo excesso de expressão.

Por outro lado, a sensibilidade de observação da vida destas pinturas cede espaço para uma outra visão sobre a arte, a comercial. O habitante do subúrbio tem uma necessidade proeminente, além da sensibilidade artística: sobreviver. Mais do que isso, para João do Rio, estas pessoas são vítimas do círculo vicioso do mercado: “aparecer, vender, ganhar” (*ibidem*, p. 76). É desta maneira que o *flâneur* reflete sobre as *Tabuletas* que representam “os brasões da rua” (*idem*). Se no centro da cidade, nos

cafés e *boutiques*, encontramos uma marca da modernidade nas referências estrangeiras com palavras em francês ou inglês estampadas nos cafés e restaurantes, no subúrbio as tabuletas “têm uma estranha filosofia” (*ibidem*, p. 79):

Mas as tabuletas extravagantes são as do pequeno comércio, sem a influência de Paris, a importação direta e caixeiros elegantes de lenço no punho: as vendas, esta criação nacional, os botequins baratos, os açougues, os bazares, as hospedarias... Na Rua do Catete há uma venda que se intitula O Leão na Gruta. Por quê? Que tem a batata com o leão que nem ao menos é conhecido de Daniel? Defronte dessa venda há, entretanto, um café que é apenas Café de Ambos Mundos. E se não vos bastar um café tão completo, aí temos um mais modesto, na Rua da Saúde o Café B.T.Q. E sabem que vem a ser o B.T.Q., segundo o proprietário? Botequim pelas iniciais! Essa nevrose das abreviações não atacou felizmente o dono da casa de pasto da Rua de S. Cristóvão, que encheu a parede com as seguintes palavras: Restaurante dos Dois Irmãos Unidos Por... Unidos por... Pelo quê? Pelo amor, pelo ódio, pela vitória? Não! Unidos Portugueses. Apenas faltou a parede e ficou só o por – para atestar que havia boa vontade [...]” (*ibidem*, p. 77).

Estas tabuletas que comportam a “estranha filosofia”, capazes de compor um tratado de “psicologia urbana”, são caracterizadas pela utilização de palavras ou expressões de forma incomum, levando, em alguns casos, ao ridículo que chama a atenção do *flâneur*. De qualquer forma, o que une todos estes comerciantes e donos de estabelecimentos é a necessidade de propaganda do seu negócio, já que se vive na “época em que o reclamo domina o asfalto” (*ibidem*, p. 76). A linguagem usada nas tabuletas destas “vendas”, “botequins baratos”, “açougues”, “bazares” e todo o baixo comércio, neste caso, é articulada para esta direção. No entanto, em país de analfabetos, a linguagem usada para estas propagandas, muitas vezes, cai no ridículo e confirma uma lógica perversa do mundo moderno: “eles fazem parte da grande massa para que o Reclamo foi criado – são pobres” (*ibidem*, p. 80). Pobreza, segundo o narrador, que priva do acesso à linguagem correta e da capacidade crítica e inverte a realidade da propaganda: eles, estes pequenos comerciantes, é que são manipulados pelo discurso industrial e de acúmulo de bens de uma burguesia que prega o amor ao trabalho. Por isso, sem nada de realmente artístico na composição da linguagem destas tabuletas do subúrbio, toda a graça gerada pelo passeio do *flâneur* converte-se numa triste reflexão: elas são os “escudos bizarros da cidade” (*idem*).

Também como arte comercial aparecem os Músicos Ambulantes, compondo as praças de toda cidade moderna. “Esta cidade é essencialmente musical” (*ibidem*, p. 89), atesta o narrador quando relembra os músicos de rua que ele conheceu no Rio de Janeiro. Mas o narrador chama a atenção justamente para aquela categoria de músicos ambulantes que, ao contrário do que pensa a maioria da população, fizeram

fortuna com esta arte, mas vivendo de forma lamentável, numa vida boemia, com preocupações pouco capitalistas. Estes músicos “humanos como todos nós, nascidos neste século de vaidade, regulam os seus ideais entre pretensão, o alto juízo do próprio valor e o número de moedas da coleta” (*ibidem*, p. 93). A condição humana, neste caso, é a submissão ao mercado. Não é possível desvincular a arte destes músicos de rua do comércio, que lhes garanta o que comer. Esta premissa leva o narrador a concluir: “de que serviria um realejo senão assegurasse ao seu possuidor, além do conhecimento da própria alma, a satisfação do estômago?” (*idem*).

Difícil pensar numa cidade sem nenhum tipo de manifestação artística suburbana e igualmente difícil, com o crescimento vertiginoso das cidades, pensar numa arte suburbana que esteja desvinculada de valor comercial. João do Rio registra, em sua cidade-texto, a deplorável realidade da falta de educação, de leitura, de conhecimento dessa massa do Rio que precisa se submeter ao mercado. Mas, se por um lado, as tabuletas, com sua escrita bizarra, e os músicos, com sua prosperidade lamentável, fazem questionar o sentido de suas artes, as pinturas encontradas no subúrbio compensam, já que traduzem uma sensibilidade do pintor como porta-voz de um pensamento coletivo.

2.4. Miséria

Além da utilização da estrutura em diálogo, João do Rio também adota para sua cidade-texto uma característica que o Rio vinha perdendo com a efetivação da modernidade tecnológica, a natureza. Se não era mais possível ler a cidade pelo traçado urbano que se modificava a todo instante com a política demolidora, a maneira de garantir sua permanência na memória é por meio da tradição cultural e da natureza que se articulam juntamente.

Luciana Murari (2009) mostra, como já comentado em capítulo anterior, como a natureza esteve presente na literatura do começo do século XX, principalmente nos regionalismos que vieram com toda força recuperar com nostalgia o sertão como espaço natural longe da civilização e do artificialismo. Essa natureza cria uma perspectiva de alienação em relação à realidade modernizada e recupera a tradição cultural através da imagem do passado feito ruína, muitas vezes:

Frente ao impacto presumidamente catastrófico do progresso sobre a tradição, o mundo rural foi muitas vezes visto como o substrato de autenticidade que salvaguardaria a cultura nacional dos efeitos da modernidade, que se estabeleceu justamente a partir da negação da tradição e do enraizamento geográfico (MURARI, 2009, p. 96).

Como escritor-repórter da cidade, João do Rio, mesmo pregando que o Rio é como toda cidade grande, possuidor dos mesmos problemas, sai em busca de qualquer resquício da tradição colonial que possa fixar a cidade que as demolições insistiam em fazer ruína, e a referência à natureza tem um papel importante nessa escrita porque dá a ver parte do passado em que a cidade foi construída e implicitamente é evocado com nostalgia. A paisagem do Rio, desde sempre destacada por sua beleza, aparece na visão do *flâneur* representando, com sua exuberância, um contraste ao ambiente feio e sujo dos becos do subúrbio.

Do cais via-se para os lados do mar, cortado de lanchas, de velas brancas, o desenho multiforme das ilhas verdejantes, dos navios das fortalezas. Pelos *boulevards* sucessivos que vão dar ao cais, a vida tumultuária da cidade vibrava num rumor de apoteose, e era ainda mais intensa, mais brutal, mais gritada, naquele trecho do Mercado, naquele pedaço de rampa, viscoso de imundícies e de vícios (*Ibidem*, p. 38).

Organizada dessa maneira, a paisagem aparece como uma compensação ao *flâneur* por ser conduzido a lugares muitas vezes feios e imundos, que representam a miséria e a pobreza. Assim, ele consegue ornamentar a rua nem sempre bonita, por onde caminha, e manter viva a natureza da cidade que se ia acabando à medida que as picaretas demolidoras iam moldando-a aos olhos da modernidade tecnológica.

Um desses contrastes mais claramente perceptíveis entre a natureza bela e o espaço degenerado aparece em *Visões d'ópio*. Nessa crônica, seguindo a estrutura montada do diálogo, o narrador vai, acompanhado de um amigo, ver um eterômano que aparecera “com o crânio partido numa rua qualquer”. A natureza já aparece aí, criando o contraste agradável aos olhos com o desagradável da cena do rapaz viciado e morto:

Era às seis da tarde, defronte do mar. Já o sol morrera e os espaços eram pálidos e azuis. As linhas da cidade se adoçavam na claridade de opala da tarde maravilhosa. Ao longe, a bruma envolvia as fortalezas, escalava os céus, cortava o horizonte numa longa barra cor de malva e, emergindo dessa agonia de cores, mais negros ou mais vagos, os montes, o Pão de Açúcar, S. Bento, o Castelo apareciam num tranquilo esplendor (RIO, 2007, p. 81).

Daquela cena do crime, como iniciadora da conversa principal que se desenrolará, o amigo fala sobre a tristeza e as dificuldades dos viciados e afirma conhecer vícios menos aristocráticos e “mais brutais”, como o ópio, droga que se espalhara no Brasil por meio dos chineses, durante a imigração intensa de fins do

século XIX. A partir daí, o amigo, seduzindo o narrador-repórter com a possibilidade de ver de perto as *fumeries* – onde os chineses reuniam-se no fim da tarde para se drogar – conduze-o, fazendo-se passar por fornecedor de ópio, a esses espaços ocultos das vistas sociais. O contato do narrador com estas casas é, desde o começo, carregado de uma imagem negativa pela ênfase que desprende ao aspecto miserável: “há portas de hospedarias sempre fechadas, linhas de fachadas tombando, e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa goela desconhecida” (*ibidem*, p. 82). Com a observação calcada nesse mesmo aspecto miserável do ambiente, o narrador começa a ser terrivelmente perturbado por uma mistura sinestésica de impressões sobre aquelas casas muito diferentes dos interiores burgueses: “o ambiente tem um cheiro inenarrável”, “sinto náuseas e ao mesmo tempo uma nevrose de crime”, “dão-me a imperiosa vontade de apertar todos aqueles pescoços nus e exangues, pescoços viscosos de cadáver onde o veneno gota a gota dessora” (*ibidem*, p. 84). E, já na segunda visita com o amigo que se passava por fornecedor da droga, o narrador começa a perder as forças: “antes de entrar é violenta a minha repulsa, mas não é possível recuar”, ao que ele insiste mais um pouco, caminha pelos chineses nus e pela fumaça até que, conduzindo uma narrativa cheia de ânsia, como se algo naquele ambiente fétido e apertado o contaminasse, o narrador rende-se:

Não posso mais. Cãimbras de estômago me fazem um enorme desejo de vomitar. Só o cheiro do veneno desnorteia. [...]

- Vamos, ou eu morro!

O meu amigo, então, empurrou os três chins, atirou-se à janela, abriu-a. Uma lufada de ar entrou, as lâmpadas tremeram, a nuvem de ópio oscilou, fendeu, esgueirou-se, e eu caí de bruços, a tremer diante dos chins apavorados e nus.

Fora, as estrelas recamavam de ouro o céu de verão... (*ibidem*, p. 87).

A impossibilidade de permanecer naquele interior degenerado aparece, novamente, em contraste com a natureza que enfeitava o lado de fora daquele ambiente insuportável. Aqui, mais do que opor o feio ao belo, há uma relação bastante sintomática entre o interior e o exterior, sendo o espaço interno aquele que sufoca pelo excesso de degeneração e o externo, aquele que contém a face da beleza natural, intocada pelo homem, que é fruto do meio moderno e que trouxe o ópio. Além disso, o espaço externo que acomoda a natureza é também o espaço da rua e, portanto, a casa do *flâneur*, onde se observa o céu de verão cheio de estrelas.

Numa estrutura semelhante, mas evocando um outro aspecto da miséria física a que se sujeitam os pobres do Rio de Janeiro, segue *Sono Calmo* cujo título já é irônico. O *flâneur* é conduzido por um delegado de polícia – como Virgílio conduzindo

Dante no inferno – a conhecer um pouco do “trágico horror que a miséria tece na sombra da noite por essa misteriosa cidade” (*ibidem*, p. 144) das hospedarias de má fama escondidas pela Rua da Misericórdia, rua sombria e medonha cuja única satisfação era olhar para o céu “misericordiosamente estrelado e uma doce tranquilidade parecia escorrer do infinito” (*ibidem*, p. 145). A polícia vai entrando no local e o narrador toma contato com a miséria em forma de sono profundo de um aglomerado mau cheiroso de trabalhadores que se amontoavam:

E começamos a ver ao rés-do-chão, salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbas com lençóis encardidos, em que dormiam de beijo aberto, babando, marinheiros, soldados, trabalhadores de face barbuda. Uns cobriam-se até o pescoço. Outros espapaçavam-se completamente nus (*ibidem*, p. 146).

À medida que se ia adentrando a hospedaria, a miséria assumia uma face pior para o narrador que se sentia ainda mais desconfortável: “era impossível o cheiro de todo aquele entulho humano” (*ibidem*, p. 147). Quando acompanha o delegado aos fundos da hospedaria, o narrador depara-se com o “último grau da miséria”, tendo diante de si uma multidão de indigentes, mendigos, idosos, que se amontoavam ali porque não tinham pra onde ir, esquecidos que estavam na massa social. Saíram dali todos aturdidos e os olhos do *flâneur*, depois deste espetáculo de horrores, só puderam encontrar o céu, onde “todas as estrelas palpitavam, por cima da casaria estendia-se uma poeira d’ouro. Naquela chaga incurável, chaga lamentável da cidade, a luz gotejava do infinito como um bálsamo” (*ibidem*, p. 150). O contraste estabelece aqui, novamente, o ponto de equilíbrio para a desgraça e a miséria do ambiente na medida em que retira o *flâneur* do interior e o coloca de volta na rua, sua casa. Não apenas como visão encantadora, mas também como cheiro agradável – “bálsamo” – que é também um alívio.

Essas casas de hospedagem ainda existiam aos montes no Rio, procuradas por pessoas que não tinham onde morar e não podiam dormir nas ruas porque eram recolhidos pela polícia como marginais. Estas casas estavam na mira dos sanitaristas que as procuravam demolir ou fechar e impedir que esse alto grau de miséria descuidada continuasse a proliferar doenças no Rio reformado por Pereira Passos. Quando João do Rio transforma essa miséria clandestina em discurso e expõe sua face desconhecida por muita gente, os que foram ordinariamente excluídos da cidade ordenada passam a fazer parte da cidade-texto.

A natureza do Rio sempre foi seu cartão postal. Na literatura, desde o Romantismo com seu apego à natureza exótica, o Rio aparece como o espaço cercado pela beleza natural. Com a chegada do pensamento científico, o aumento das

fábricas, o desejo de reforma e adaptação ao cenário moderno, a paisagem natural foi sendo substituída pela cidade. Ao recuperar a natureza e associá-la à beleza do cenário, pureza do ar, lugar onde o sujeito sente-se bem e em casa, João do Rio recupera a memória da natureza como uma tradição apagada, subjugada pelo crescimento metropolitano que precisa ser recuperada para não sucumbir junto à cidade em constante mutação.

2.5. Trabalhadores

Além das “pequenas profissões”, que representam formas de trabalho não convencionadas por uma academia, maneiras variadas de toda uma massa pobre do subúrbio da cidade garantir sua sobrevivência diária, há também os trabalhadores braçais, que são contratados e remunerados e possuem até mesmo, em certos casos, um sindicato.

João do Rio fala de dois tipos de trabalhadores braçais: os estivadores, que são sindicalizados e têm uma certa consciência de classe, e os mineradores, com os cérebros embrutecidos e incapazes de se situar no sistema econômico que move o país.

Quando visita os *Trabalhadores de estiva*, João do Rio estrutura sua crônica como reportagem. Sai do editorial, encontra-se pela manhã no cais do porto com os trabalhadores que por ali se reúnem e os acompanha até o navio que seria carregado para sair à noite. Lá, conversa com os trabalhadores e observa seus movimentos: “era regular, matemático, a oscilação de um lento e formidável relógio. Aqueles seres ligavam-se aos guinchos; eram parte da máquina; agiam inconscientemente” (*ibidem*, p. 134). Ser “parte da máquina” é estar inserido num lugar específico dentro da grande máquina econômica do Estado; é saber que o trabalhador faz parte de um mecanismo de controle social exercido pelo sistema capitalista.

Chalhoub (2001, p. 149) explica que os tipos de controle social exercidos pela burguesia estendem-se para vários setores da vida, das relações rígidas no trabalho entre patrões e empregados até as relações familiares. Estes tipos de controle, no entanto, são unificados em um único: “aquele necessário à reprodução e perpetuação de relações capitalistas de produção”. Mas, ao contrário da simplificação usual que se faz – de uma relação em que a classe dominante protagoniza uma dominação à classe trabalhadora, entendida como objeto –, esta dominação deve ser entendida mais amplamente, numa rede mais abrangente de relações sociais. Assim, a classe dos trabalhadores passa a exercer um certo papel dentro da própria dominação,

saindo da mera posição de objeto dominado e ganhando a posição de sujeito. Isso acontece porque existem elementos ideológicos entre a classe trabalhadora que “a transformam, em certos aspectos, em agente inconsciente de sua própria dominação” (*ibidem*, p. 150). Ou seja, a visão de mundo dessa classe é que determina o papel que ela exercerá dentro do próprio processo de controle incutido pela burguesia na sociedade.

Na crônica em questão, conversando com os estivadores nos poucos períodos ociosos, o repórter percebe que eles sentem necessidade de expor suas ideias e demonstrar que lutavam por melhorias para sua classe:

Os homens com que falava têm uma força de vontade incrível. Fizeram com o próprio esforço uma classe, impuseram-na. [...] Os operários reuniram-se. Depois da revolta, começou a se fazer sentir o elemento brasileiro e, desde então, foi uma longa e pertinaz conquista. Um homem preso, que se diga da estiva, é, horas depois, confrontado com um sócio da União, tem que apresentar seu recibo de mês. Hoje, estão todos ligados, exercendo uma mútua polícia para a moralização da classe. [...] Que querem eles? Apenas ser considerados homens dignificados pelo esforço e a diminuição das horas de trabalho, para descansar e para viver (RIO, 2007, p. 135-136).

Confirmando a perspectiva da crônica, Chalhoub (2001, p. 153) conta que um trabalhador de estiva “era bastante consciente de sua situação de classe e valorizava o sindicato a que pertencia”, mas havia um certo desentendimento entre a categoria sobre a relação estabelecida entre patrão e empregado. Para uns, a relação deveria ser de cooperação paternalista, para outros, uma relação conflituosa porque os interesses do patrão eram diferentes dos seus, o que acabava gerando, muitas vezes, brigas entre eles e o sindicato.

Um deles, magro, de barba inculta, partindo um pão empapado de suor que lhe gotejava da frente, falou-me, num grito de franqueza:
- O problema social não tem razão de ser aqui? Os senhores não sabem que este país é rico, mas que se morre de fome? É mais fácil estourar um trabalhador que um larápio? O capital está nas mãos de grupo restrito e há gente demais absolutamente sem trabalho. Não acredite que nos baste o discurso de alguns senhores que querem ser deputados. Vemos claro e, desde que se começa a ver claro, o problema surge complexo e terrível. A greve, o senhor acha que não fizemos bem na greve? Eram nove horas de trabalho. De toda parte do mundo os embarcadiços diziam que o trabalho da estiva era só de sete! [...]

Os patrões não querem saber se ficamos inúteis pelo excesso de serviço. Olhe, vá à Marítma, ao Mercado. Encontrará muitos dos nossos arrebatados, esmolando, apanhando os restos de comida. Quando se aproximam das casas às quais deram toda a vida correm-nos! [...] Toda a fraternidade universal se cifra neste horror (RIO, 2007, p. 136-137).

Estes estivadores colocam em prática uma das palavras de ordem da sociedade capitalista: a ideia de “competição” que, para a burguesia que pregava o trabalho como responsável pela dignidade do sujeito, significa “competência profissional”, mas para o trabalhador quer dizer “necessidade de sobreviver”, o que leva a ações de certa forma contraditórias, como a luta entre si pela sobrevivência, para garantir moradia, salários, emprego; mas também, em certas situações, a ímpetos de solidariedade e “espírito comunitário” (CHALHOUB *et al.*, 2001, p. 153).

Esta forma de discurso, em certa medida patético, buscando angariar a simpatia pública para o trabalhador braçal, compadecimento de sua condição árdua de trabalho, é o objetivo imediato da crônica reportagem, somado a uma reflexão política sobre os papéis sociais exercidos por cada lado do Rio reformado: a cidade da graça e a cidade do vício.

Numa ótica semelhante, mas enfatizando um outro tipo de trabalhador braçal, João do Rio, também como repórter curioso, aborda, em *Fome Negra*, o trabalho dos mineradores na Ilha da Conceição.

Usando um discurso que chama a atenção todo o tempo para o quão desumanizados estavam estes seres humanos – submetidos a um feitor arrogante, ganhando uma miséria, trabalhando sem o devido descanso e morrendo antes de envelhecerem –, João do Rio, na mesma esteira da crônica anterior, enche-se de revolta e de sentimentalismo para denunciar este mecanismo de dominação burguesa sobre trabalhadores despolitizados por conta de divisões raciais e nacionais que facilitavam o controle social exercido sobre eles, criando um entrave que os impediam de se organizar politicamente:

É uma espécie de gente essa que serve às descargas do carvão e do minério e povoa as ilhas industriais de baía, seres embrutecidos, apanhados a dedo, incapazes de ter ideias. [...] Só tem um instinto: juntar dinheiro, a ambição voraz que os arrebenta de encontro as pedras inutilmente. Uma vez apanhados pelo mecanismo de aços, ferros e carne humana, uma vez utensílio apropriado ao andamento da máquina, tornam-se autômatos com a teimosia de objetos movidos a vapor. Não têm nervos, têm molas; não têm cérebros, têm músculos hipertrofiados (RIO, 2007, p. 139).

Aqui, não há uma comparação com a máquina apenas, mas o homem é a máquina. Seu cérebro, que determina sua humanidade, é substituído pelos músculos adquiridos pelo excesso de peso que carregam e ele age por automatismo, sem pensar. Nesta categoria de trabalhadores, não há voz ativa como na crônica anterior em que os estivadores tomam a palavra e refletem, eles mesmos, sobre sua situação

política. Aqui, esta reflexão só é possível com a interferência de um alguém consciente que lhes expõe outro ponto de vista sobre sua situação:

Para os contentar perguntei:

- Por que não pedem a diminuição das horas de trabalho?

As pás caíram bruscas. Alguns não compreendiam, outros tinham um risinho de descrença:

- Para que, se quase todos se sujeitam? (*Ibidem*, p. 143).

Estes trabalhadores braçais, embrutecidos pelo excesso de trabalho, compõe parte da massa popular de sobreviventes da construção simbólica da cidade-texto de João do Rio. Manipulados pelo mecanismo de controle exercido pela burguesia, com ou sem consciência política, estes homens atestam a existência da cidade partida, que os coloca completamente ausentes da cena moderna, em alguns casos, literalmente: “[...] – E a cidade não conheces? – Nunca lá fui, que a perdição anda pelos ares... [...]” (*idem*). Além disso, explicitando a forma de pensar destes trabalhadores, João do Rio abre espaço para uma reflexão que amplia esta visão sobre a relação entre burgueses e trabalhadores e cria, em seu discurso inchado de adjetivos, uma simpatia por estes homens que a modernidade excluiu.

2.6. Festas e Ritos

Uma das formas de permanência viva da cidade antiga que se ia extinguindo com a chegada efusiva da modernidade é a memória de suas tradições. Fazê-las emergir no meio da mudança de hábitos é assegurar que a cidade não perca suas raízes – sua identidade – ao ser constantemente renovada pela modernidade.

Uma das formas mais comuns de perceber a tradição que começa a sofrer as mudanças com a chegada da modernidade é através de manifestações religiosas que acontecem no meio do povo e que vão perdendo, pela repetição, seu sentido original litúrgico. Em *Presepes*, o repórter-*flâneur* passeia pelo Rio a fim de ver os presépios montados pela cidade nas proximidades do Natal, para relembrar o nascimento de Cristo e lhe chama a atenção como o povo começa a misturar a tradição da cena representada com a novidade daquele momento: “os presepes, como as telas do Renascimento, são as reconstituições religiosas com a cor local contemporânea” (*ibidem*, p. 99). Nessa busca pelas diversidades de presepes na cidade, o *flâneur* depara-se com uma construção que foge ao visto até então em termos de mistura de tradição e novidade, que ficava “na praia Formosa, centro de um cordão carnavalesco

de negros baianos” (*ibidem*, p. 102). Aqui, a religiosidade que envolve a cena do nascimento de Cristo dos presepes convive no mesmo espaço que a capoeira e danças e ritos africanos, e tudo isso, misturado com a alegria carnavalesca.

- Mas por que, continuo eu curioso, põem vocês junto do rei Balthazar aquele boneco de cacete?

- Aquele é o rei da capoeiragem. Está perto do rei Balthazar por que deve estar. Rei preto também viu a estrela. Deus não esqueceu a gente. Ora, não sei se V. Sa. Conhece que Balthazar é pai da raça preta. Os negros da Angola quando vieram para Bahia trouxeram uma dança chamada cingu, em que se ensinava a brigar. Cingu com o tempo virou mandinga e S. Bento.

- Mas que tem tudo isso?...

- Isso, gente, são nomes antigos da capoeiragem. Jogar capoeira é o mesmo que jogar mandinga.

Rei da capoeiragem tem seu lugar junto de Balthazar. Capoeiragem tem sua religião (*ibidem*, p. 104-105).

Essa mistura da religião cristã, que organiza os presepes no natal, com ritos africanos só é possível na efervescência da modernidade. A tentativa de romper com o passado, instituindo novos hábitos que aplaquem a chaga da escravidão, acaba por gerar, em contrapartida, uma reminiscência cultural nos negros, somados à massa de pobres do subúrbio. E o melhor espaço para que essa reminiscência venha à tona é no momento de liturgia coletiva, as festas de Natal, que, diferente da correria comum do dia a dia, servem para injetar esperança de um futuro melhor.

E diante do quadro, onde se confundia o mundo em adoração a Deus, o negro cantou, acompanhado pelo coro:

*Já deu meia noite
O sol está pendente
Um kilo de carne
Para tanta gente!* (*ibidem*, p. 106).

Em *Como se ouve a missa do galo*, João do Rio apresenta a apreensão moderna do sentido dessa missa que se perde um pouco a cada dia. A crônica começa explicando o sentido latino da expressão “missa do galo”, para mostrar, em seguida, como a multidão agitada daqueles tempos modernos pervertia seu sentido religioso: “naquele vozear estonteante, uma nota predominava – a do namoro” (*ibidem*, p. 107).

O título da crônica, que parece explicativo, é na verdade, uma grande interrogação irônica de um narrador que flana pela cidade a fim de encontrar nas realizações modernas da missa do galo, qualquer resquício da tradição religiosa do termo. A busca desse *flâneur*, que passeia por vários ambientes diferentes, deixa claro uma faceta comum do espírito moderno que é a excitação dos sentidos, visível em

todo o espaço da rua, onde as pessoas comemoravam a tradição religiosa da missa do galo como se esta fosse uma festa de carnaval. O narrador começa seu percurso “defronte a igreja de Santana”, segue para a “missa no convento da Ajuda”, vai para Copacabana, na Avenida Beira-Mar e, de lá, segue para a Lapa do Desterro, “uma igreja de gente pobre”. Todo o percurso realizado ressalta a perda de sentido fundamental dessa festa e sua substituição pelo flerte moderno, paqueras e performances carnavalescas, exceto quando, na igreja de pobres da Lapa, o narrador depara-se com um homem jovem rezando de joelhos. A visão dessa cena causa um espanto cínico: “De joelhos? Na missa do galo? Deus! Quem seria aquele pobre coitado?” (*ibidem*, p. 112). Já com os olhos acostumados com a renovação moderna do rito cristão e se resignar, o narrador é sobressaltado pela visão da única pessoa que guardava o sentido tradicional que ele procurava desde o início pela cidade moderna.

Não é à toa que o homem de joelhos que rezava pela família no Douro não é um burguês que caminha pelo centro do Rio, mas um homem pobre, português ou descendente, que rezava numa igreja de pobres. A permanência da tradição não é interesse da classe reformadora da cidade, mas se mantém, ainda, na memória de, pelo menos, parte do subúrbio tomado como ingênuo, não contaminado pela euforia moderna, mas guardando suas origens primitivas, como numa renovação do mito rousseauiano que atesta o malefício das metrópoles:

Falava de joelhos, a sorrir para mim; pobre alma ingênua e pura de aldeia, pobre alma que se ia putrefazer na grande cidade, único coração que adorara a Deus entre as dez mil pessoas vistas por mim! (*ibidem*, p. 113).

O único lugar em que foi possível encontrar alguém que realmente compreendesse ou guardasse o sentido real da missa do galo foi numa igreja de pobres, em meio a pessoas pobres que, vivendo distante do centro modernizado, guardavam a tradição.

Na contramão do religioso, estão os *Cordões* de carnaval, a festa mais conhecida dos brasileiros. João do Rio organiza em estrutura dialógica que vai construindo o conhecimento do narrador em relação aos cordões, que afirma odiar, na conversa que trava com o amigo, aquele que lhe oferece o conhecimento para refletir sobre sua posição. Dessa forma, o leitor da crônica é igualmente conduzido ao raciocínio de João do Rio sobre a relação do Carnaval com o povo.

Passeando “em plena rua do Ouvidor”, nos dias de carnaval, o narrador sente-se desconfortável com o barulho e o tumulto excessivos do lugar. É nessa hora que começa uma conversa com o amigo, completamente confortável e absorvido pela

festa, que procura convencer o narrador da importância dos cordões de carnaval para a permanência da tradição cultural do brasileiro.

Definindo os cordões como “o último elo entre as religiões pagãs” (*ibidem*, p. 116), o amigo vai mostrando que, embora considerada festa onde os prazeres carnais predominam, as danças ali encontradas são originalmente cultuais e foram se modificando ao longo do tempo até perderem seu caráter religioso no imaginário popular: “não há danças novas, há lentas transformações de antigas atitudes de culto religioso”, por isso, como qualquer festa religiosa, o carnaval “é o misto dos dias sagrados de Afrodita e Dionísios” (*ibidem*, p. 117). Quando o narrador questiona a imbecilidade das letras das cantigas, o amigo ensina que o carnaval e suas canções são a expressão viva da interpretação da vida que faz o povo, são todos os acontecimentos do mundo na boca das massas e, portanto, um reflexo da turba, da sua forma de ver o mundo mesmo quando a diversão deixa entrever as chagas mais duras abertas pelos acontecimentos: “só a população desta terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros do Carnaval [...] Mas o cordão perderia a sua superioridade de vivo reflexo da turba se não fosse esse misto indecifrável de dor e pesar” (*ibidem*, p. 123).

O carnaval é, para João do Rio, uma prática popular recheada de tradições e costumes de todo tipo que encontra nessa festividade uma possibilidade de representação sem represália. Assim, convencido pelo amigo insistente de que os cordões são realmente importantes para a cultura do Rio e do Brasil, o narrador rende-se:

Oh! sim! ele tinha razão! O cordão é o carnaval, é o último elo das religiões pagãs, é bem o conservador do sagrado dia do Deboche ritual; o cordão é nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lascívia pelas mulheres e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara, lamentável... (*ibidem*, p. 123-124).

Quanto mais a modernidade penetrava nos costumes e hábitos da sociedade, mais emergiam os aspectos coloniais da cidade tradicional. O *flâneur*, então, agarra-se a eles para manter vivo o passado da cidade que se renova a cada minuto e se fragmenta em instantes. Recuperar as festas tradicionais, como as religiosas, ou o carnaval, no subúrbio da cidade moderna, em contraste com o encantamento pela novidade, é tornar explícito, na cidade-texto, a existência da bipartição do Rio, cidade moderna e cidade tradicional vivendo em tensão.

2.7. Mendicância

Uma das características mais chocantes da forma avassaladora com que a modernidade manifesta-se nos subúrbios, onde se despeja a gente que se tornou indesejada no centro, é a mendicância. João do Rio trata desse tema quando aponta os aspectos mais deploráveis da miséria humana como em *Mulheres Mendigas*. Se é comum que apareçam homens pedindo esmolas em cada esquina dos becos da cidade, as mulheres parecem despertar um pouco da comoção social, mas nem por isso são confiáveis.

O passeio do narrador leva-o a conversar com um conhecido mendigo da cidade-texto que lhe dá as coordenadas da vida mendicante no Rio. Dessa forma, o narrador vai descortinando a refinada malandragem em que se apegam grande quantidade dos que pedem, inventando doenças ou situações patéticas para comover os transeuntes e atrapalhando, de certa forma, aqueles que realmente precisam pedir. A face real da miséria, nesse caso, fica rechaçada pela exploração da mendicância, tomada por muitos mendigos como profissão.

Como repórter, o narrador segue entrevistando vários desses mendigos e supostos mendigos procurando compreender-lhes os motivos e se mostra muito comovido com a história das verdadeiras mulheres miseráveis:

Do fundo desse emaranhamento de vício, de malandragem, gatunice, as mulheres realmente miseráveis são em muito maior número que se pensa, criaturas que rolaram por todas as infâmias e já não sentem, já não pensam, despidas da graça e do pudor. Para estas basta um pão enlameado e um níquel; basta um copo de álcool para as ver taramelar, recordando a existência passada. [...] Andam por aí ulceradas, sujas, desgrenhadas, com as faces intumescidas e as bocas arrebetadas pelos socos, corridas a varadas dos quiosques, vaiadas pela garotada. [...] As vezes, para cúmulo de desgraça aparecem grávidas, sem saber como, à mercê da horda de vagabundos que as viola, que as tortura, que as bate, sem lhes conceder ao menos a piedade do nojo [...] (*Ibidem*, p. 155).

A malandragem também está presente em *Os que começam*, que trata da maneira como as crianças, desde cedo, são iniciadas na esmolação por famílias ou tutores exploradores. Isso transforma a mendicância numa profissão com a qual as crianças lidam prematuramente, sem possibilidade de aprender outra coisa devido à facilidade e ao comodismo de pedir esmolas. Assim, a visão do mendigo como o coitado que não tem nada é pervertida para a do que trabalha na rua e consegue até juntar dinheiro para ajudar em casa: “Antônio é outro gênero, o gênero dulçoroso, cheio de humildades açucaradas [...]. O pai é trabalhador, ganha quatro mil e quinhentos, tem oito filhos e a mulher doente. Ele ajuda com o dinheiro das esmolas”

(*ibidem*, p. 160-161). E, assim como no caso das mulheres que são realmente miseráveis e sofrem, há em excesso, crianças que sofrem diariamente com a exploração.

Nessa crônica, o narrador é inteiro indignação. Com a polícia, pela ausência de interferência rígida para com estes exploradores de crianças e com o Estado, que não tem interesse em acirrar a segurança pública:

Há [...] a indústria da esmola infantil exercida por um grupo de matronas indignas e de homens criminosos, as criancinhas implumes, piolhentas e sujas, que saem para a rua às varadas, obrigadas aos sustentos de casas inteiras; há a exploração lenta, que ensina os pequenos a roubar e as meninas a se prostituírem; o caftismo disfarçado, que espanca, maltrata e extorque. É um vasto tremedal a que a retórica sentimental de nada adianta, cujo mal a segurança pública não quer remediar (*ibidem*, p. 161).

A literatura faz, neste período, um esforço semelhante ao da ciência ao buscar as causas dos problemas sociais e denunciá-los, comprometida com um processo de mudança intensa na sociedade. João do Rio engaja-se neste papel, fazendo de sua literatura um projeto próprio de estado, desejoso que estava de chamar a atenção das elites políticas.

Se, de um lado, as festas e os ritos trazem para o *flâneur* uma memória que ele deseja manter, por outro lado, conhecer a miséria e a mendicância de mulheres e crianças, principalmente, é uma experiência que ele deseja combater por meio da denúncia na construção de sua cidade-texto.

2.8. Prostituição

Em *As mariposas do luxo*, João do Rio traça de forma clara o Rio de Janeiro bipartido: a cidade reformada com seus tipos aburguesados e a cidade abandonada com seus tipos miseráveis: “como são feios os operários ao lado dos mocinhos bonitos de ainda a pouco” (*ibidem*, p. 127); ressaltando a discrepância de hábitos que marcava cada lado. Dessa miséria, surgem também as prostitutas e as meninas pobres, encantadas com a cidade moderna. A grande responsável por fazer essa ponte entre o subúrbio, de onde elas vêm, e o centro, por onde elas caminham no meio das vitrines é a rua, que, personificada, “tem de tudo isso uma vaga impressão” (*ibidem*, p. 126), funcionando como uma condutora ingênua.

Com a chegada da modernidade, a rua começa a ser um espaço de exteriorização de homens e começava a se tornar de mulheres também. Mas, para

grande parte da sociedade conservadora da elite burguesa, a mulher que usava a rua como espaço profissional era associada à prostituta, diferentemente da mulher do subúrbio que precisava desde o começo do século trabalhar.

Margareth Rago *et al.* (1985, p. 85) afirma que havia muitas mulheres que participavam dos sindicatos operários e lutavam por melhorias nas condições de trabalho ao lado dos homens, mas também questionando a disciplina hierárquica no interior das fábricas que ainda as colocava em posição inferior, mesmo dentro da própria classe dos operários.

A mulher passa a figurar na sociedade de duas maneiras: ou é de boa educação, cuida da casa, é submissa ao marido e boa mãe para os filhos ou então é a escória, a prostituta ligada aos prazeres sexuais proibidos. Os estudos médicos do começo do século colocam a prostituição como uma espécie de vício, capaz de corromper a sociedade, e como um problema de saúde pública, propagadora de doenças venéreas. Com o propósito de higienização social, os médicos separam a prostituta da mulher casta a partir de estudos sobre sua sexualidade.

Rago analisa o estudo do dr. F. Ferraz de Macedo que categoriza a prostituição no Rio e classifica as prostitutas em classes, gêneros e espécies. Dessa forma, ao considerá-las as “mariposas” do luxo, João do Rio aproveita-se dos estudos médicos comuns da sua época sobre essa classe social e os ironiza ao transferir para as prostitutas a nomenclatura científica, animalizando-as. Para os médicos, “a puta é aquela que, gulosa e incontrolável, adora os excessos: de álcool, de fumo, de sexo” (*ibidem*, p. 89).

A mulher que se prostitui, em geral, é pobre e habita os subúrbios. Para os estudos médicos, as causas que as levam a se prostituir variam desde, como causa primeira, o instinto natural aos prazeres sexuais, vistos como perversão para a mulher que deve manter um comportamento casto, até a própria miséria econômica que as colocam numa posição de “falta de opção” e constituem um perigo para as classes dominantes.

O retrato da mulher pública é construído em oposição ao da mulher honesta, casada e boa mãe, laboriosa, fiel e dessexualizada. A prostituta construída pelo discurso médico simboliza a negação dos valores dominantes, “pária da sociedade” que ameaça subverter a boa ordem do mundo masculino (*ibidem*, p. 90).

Ao retratar as “mariposas do luxo”, João do Rio destaca o olhar de encantamento que essas mulheres desprendem para as mercadorias luxuosas das vitrines das joalherias e roupas caras. Com a modernidade, o encantamento com a mercadoria e a propaganda em torno dela para prender a atenção do consumidor

torna-se uma prática cada vez mais comum. Para as mulheres que faziam do seu corpo uma propaganda, orná-lo com joias e adereços da moda, direta de Paris, capital da moda, era um fascínio: “vêm devagar, muito devagar, quase sempre duas a duas, parando de montra em montra” (RIO, 2007, p. 127), e como o prazer que proporcionam aos seus clientes, a mercadoria lhes inebria e absorve sempre “a chamá-las, a tentá-las, entontecê-las com corrosivo desejo de gozar” (*ibidem*, p. 130). Mas o luxo que a rua lhes apresenta não condiz com sua disponibilidade financeira, sendo todas sempre muito pobres no subúrbio do Rio. É justamente essa pobreza, aliada ao encantamento, que as lança nessa vida: “porque a sorte as fez mulheres e as fez pobres, porque a sorte não lhes dá, nesta vida de engano, senão a miragem do esplendor para perdê-las mais depressa” (*ibidem*, p. 131).

Dessa forma, João do Rio dá para a prostituta o que a ciência não deu: estudo humano. As prostitutas que o *flâneur* observa na rua, são, antes de tudo, mulheres, encantadas e desejando aquilo que foi feito exatamente para este fim. O fato de não poderem comprar o que desejam porque não têm dinheiro é a explicitação do mecanismo de funcionamento do sistema econômico que esmaga o pobre e o coloca constantemente frente a frente com o crime. Para estas mulheres, a prostituição é apenas uma alternativa para conseguir alcançar o que desejam num sistema que as exclui ou que as trata como animais, mas que é o único responsável por incitar-lhes estes desejos quando fazem propaganda de sua mercadoria. Na cidade escrita de João do Rio, estas mulheres são a presença feminina no subúrbio que, junto às mendigas, são abandonadas aos próprios cuidados pelo Estado, que deveria cuidá-las.

2.9. Crimes

A rua é igualitária, mas é também aquela que oferece o luxo das mercadorias modernas que alimentam o bolso burguês; além de ser também lugar que favorece ao crime cometido por aqueles que não podem comprar o luxo que ela oferece.

Em *Onde as vezes termina a rua*, que é a última parte do livro, João do Rio, como repórter, visita as cadeias do Rio e, como *flâneur*, faz um percurso curioso entre os presos, traçando-lhes o perfil e buscando desvendar mais uma faceta da modernidade na cidade.

Com o advento da República, que se seguiu à abolição da escravidão, a nova ordem política transferia a autonomia do Imperador para o burguês que precisava firmar-se cada vez mais no cenário político. Conforme já mencionado no início deste capítulo sobre o papel da burguesia, Chalhoub (2001) conta que, para que o trabalho,

sinônimo de produção para o burguês, mantivesse uma valorização positiva para o cidadão recém liberto da escravidão, foi necessário acionar um mecanismo de controle social que impedisse de forma eficiente a ociosidade, daí o papel importante da polícia como agente de controle nas ruas. Todos aqueles que não estivessem trabalhando, seja por dificuldade de conseguir um emprego ou por opção, eram considerados não civilizados e, portanto, perigosos para a ordem da cidade e acabavam na cadeia. Com a onda cientificista propagando-se no país, o determinismo – que atestava a tendência biológica do brasileiro para a ociosidade, devido ao clima tropical e a terra abundante – propaga um estado de depravação moral que corrobora com o discurso burguês de perturbação da ordem para os sujeitos sem trabalho. Além disso, incita ao crime, o que justifica com mais força a violenta repressão policial.

Em quase todas as crônicas desta parte do livro, abundam as críticas que ironizam ou tocam diretamente a corrupção policial, o abuso da autoridade, o sistema carcerário ineficiente e o descaso do Estado com os desempregados que, em muitos casos, são características que facilitam o acesso ao crime

Em *A galeria superior*, o narrador-repórter conversa com os presos e se enraivece com a leviandade com que são organizados. Atentando para o fato de que muitos lá estão por ‘crimes menores’, constata que quando convivem com criminosos mais inescrupulosos, acabam saindo de lá piores: “em meio do charco, fatalmente destinada a desaparecer, a inocência, atirada ali pela incúria das autoridades, floresce” (RIO, 2007, p. 174), o narrador articula um discurso que demonstra o desejo de controle pela burguesia enriquecida do Rio no meio social, onde pobres e pretos são indesejados no cenário moderno que se quer apresentar da cidade. Por isso, as cadeias estão lotadas de pessoas incluídas “no artigo 393 (crime de vadiagem), ou no 313 (ofensas físicas)” (*idem*) e que, sem nenhum julgamento específico que estudasse os casos separadamente, são atiradas a um meio perigoso e influente: “Não há um ladrão que, interrogado sobre as origens da vocação, não responda: - Onde aprendi? Foi aqui mesmo, no cubículo” (*ibidem*, p. 176).

Esta atitude de compaixão com os presos contribui para a formação de uma visão mais humanista deste tipo, cuja rejeição vai sendo construída pela burguesia detentora da ordem na sociedade. Em *Versos de presos*, o narrador nos dá a conhecer o universo da cançoneta, com a simplicidade da rima que enche papéis com a sensibilidade de cada um, daí, a afirmação: “O criminoso é um homem como outro qualquer. [...] Há sempre dois homens em cada detento – o que cometeu o crime e o atual, o preso. Os atuais são perfeitamente humanos” (*ibidem*, p. 183). A poesia popular em sua livre expressão funciona como um amortecimento da pena e uma forma de confessar emoções que ficam escondidas muitas vezes. Por este lado, em

Crimes de amor, a confissão ganha contornos ainda mais específicos e acentuam ainda mais o perfil do preso: “O assassino por amor é o único delinquente que confessa o crime” (*ibidem*, p. 166). Este tipo de confissão, “como uma afronta”, denota uma sensibilidade que leva a extremos de atitude, uma hiperestesia que faz com que o sujeito ultrapasse as rédeas impostas pela vida em sociedade, por isso seu único alívio é a afirmação do feito.

Finalizando o percurso pela cadeia, em *As quatro ideias capitais dos presos*, João do Rio mostra como certas ideias fazem parte do imaginário comum dos presos. “A primeira, a fundamental, definitiva é a ideia monárquica. Com raríssimas exceções, que talvez não existam, todos os presos são radicalmente monarquistas” (*ibidem*, p. 190), na medida em que esta representa a abolição para os negros e na medida em que a República e a reforma da cidade complicam a vida dos pobres e ambos, pretos e pobres, é que lotam as cadeias: “É um mistério que só poderá ter explicação no próprio sangue da raça, sangue cheio de revoltas e ao mesmo tempo servil” (*ibidem*, p. 191).

A segunda ideia capital dos presos é a crença em Deus. Não a crença que faz o sujeito adequar a conduta da sua vida às práticas cristãs, mas aquela em que “Deus é apenas a salvação das suas patifarias na terra” (*idem*) – uma forma de amenizar os próprios crimes e a pena na cadeia. A terceira ideia é a obsessão que muitos têm pela imprensa, sinônimo de liberdade, meio de comunicação com o mundo fora da prisão, seja para sabê-lo pelos jornais, seja para saber o que se fala de si por meio dos jornais e “ver negrejar no papel poderoso a sua celebridade”, mesmo que alguns presos, mais astutos, sejam capazes de atestar o nosso jornalismo como “tudo quanto há de errado, de imbecil e de vazio” (*ibidem*, p. 193). A quarta e última ideia geral comum entre os presos é a mais óbvia, a liberdade: “escapar, ficar livre, burlar a prisão, apanhar novamente a liberdade”. A reflexão a respeito das ideias dos presos leva o repórter-*flâneur* a uma irônica reflexão sobre a cidade:

Esses quatro ideais de generalidade dos presos fizeram-me pensar num país dirigido por eles. Um rei perpétuo governaria os vassallos, por vontade de Deus. Os vassallos teriam a liberdade de cometer todos os desatinos, confiantes na proteção divina, e a imprensa continuaria impassível no seu louvável papel de fazer celebridades. Seria muito interessante? Seria quase a mesma coisa que os governos normais – apenas com diferença da polícia na cadeia, como medida de precaução. Tanto as ideias do povo são idênticas, quer seja ele criminoso, quer seja honesto! (*Idem.*)

A cidade-texto de João do Rio é construída a partir da voz dos excluídos. E mesmo quando a rua, a artéria principal da cidade que habitam, leva-os até a prisão,

existe uma veia humana que se entrevê em seus discursos, em seus versos, até mesmo em seus crimes, que lhes dão uma posição específica na hierarquia social construída e alimentada pela modernidade e que o *flâneur* explora nas suas crônicas, mostrando como sua exclusão da cena moderna, do centro da cidade, dos benefícios da democracia apregoada pela implantação da República, faz com que suas escolhas sejam condenadas desde cedo. Seja em profissões escusas articuladas com a malandragem ou com a amoralidade, seja com a exploração da miséria em que vivem ou com a amenização dessa miséria por meio de práticas condenáveis pelo mundo ordenado do burguês, João do Rio tem como preocupação denunciar a chaga aberta no subúrbio da 'Cidade Maravilhosa' que só se apresenta pelo lado reformado e livre das tradições que vinculavam sua imagem ao passado colonial. Desta forma, ao explicitar o lado propositalmente recusado por não ter sido possível exterminá-lo, João do Rio faz com que a tradição que marcava o Rio antigo emergja todo o tempo na voz e nos hábitos do povo que a burguesia moderna julgara inadequado a ela.

CONCLUSÃO

Quase toda a literatura brasileira produzida na passagem do século XIX para o XX procura encontrar meios de discutir a modernidade, colocando os elementos presentes na sua gênese em tensão. Já foi mencionado ao longo do trabalho que muitos escritores envolveram-se com a missão de redescobrir o Brasil na virada do século, seja por meio do entusiasmo com o progresso técnico, seja por meio da nostalgia de um passado que se ia perdendo com a chegada da modernidade.

Dentro deste contexto, ao produzir *A alma encantadora das ruas*, João do Rio contribui com sua visão crítica sobre a modernidade no Rio de Janeiro, evocando o emblema da cidade dual, que não se deixa ler por estar sempre em mutação, que foge a uma visão abrangente porque é sempre fragmentada, deixando-se conhecer apenas por cacos.

Tomamos como fundamento fazer um estudo desta obra sob o viés da crítica sociológica conforme proposta por Antonio Candido, Sevcenko e Costa Lima; que aborda a obra literária em consonância com seu contexto de produção, não para estudar a sociedade, mas para que o exterior possa ampliar os significados dos aspectos internos da obra. Desta forma, o mapeamento histórico da passagem do século XIX para o XX no Rio, com toda tensão gerada nos setores político, social, econômico e cultural, mostrou-nos que sua inserção no cenário moderno de forma rápida acomodou no seu bojo uma tensão que se alargava entre o Rio moderno que se escancarava e o Rio antigo que se buscou ocultar. Mas, mesmo tentando ser ocultado, as tradições que organizavam a mente de parte da população que fora excluída desse novo cenário, emergiam de variadas formas, atestando a presença de duas cidades que Gomes (1996) dividiu em “cidade da graça” e “cidade do vício”.

Para compreender como este contexto emerge na obra de João do Rio, procuramos entender porque ele se utiliza da crônica para compor sua cidade em *A alma encantadora das ruas*, e percebemos, por meio de uma pesquisa sobre o desenvolvimento da crônica, que a utilização deste gênero no começo do século está associada à inserção do escritor no jornalismo, fazendo deste, fonte de renda complementar. Percebemos que João do Rio decide utilizá-la, mesclando-a à reportagem, saindo às ruas para encontrar sua matéria como o *flâneur*, fazendo da experiência hiperestésica seu objeto de literatura, porque a crônica, tratando de um cotidiano que se modifica todo o tempo, comporta melhor que qualquer outro gênero os signos fugidios da modernidade que o cronista, travestido de *flâneur*, busca pelas ruas do Rio.

Esta busca de João do Rio, que decidimos investigar, constrói uma visão sobre a cidade a partir da personificação rua. A análise de suas 27 crônicas mostrou-nos que este recurso permite pensar a cidade tecnológica por um viés mais humano, ao dar uma alma para a rua, metonímia da cidade metropolitana, mas construída com o suor do trabalhador, revelando sua simpatia pela classe trabalhadora negligenciada pela burguesia.

O que João do Rio propõe com as crônicas de *A alma encantadora das ruas* não é um projeto de nação, mas evidenciar uma realidade em tom de denúncia que viabilize, de alguma maneira, uma atenção maior por parte dos responsáveis, para situações que atravancavam a modernidade no Rio, que impediam que ela se realizasse plenamente. João do Rio não era contra a ideologia moderna no país, mas a observava sempre com desconfiança e do meio da comunidade pobre.

Percebemos que, consoante com a necessidade de redescoberta do país, a leitura da cidade de João do Rio tem também uma importante preocupação social, articulada por meio de características internas. Em suas crônicas, fica evidente sua preocupação com o atraso mental da população – por exemplo, quando fala sobre a leitura das ruas, desconectada com a novidade, com o progresso do mundo, com a mudança de costumes – mas também com a controvérsia política de se pretender abrir as portas da cidade à modernidade e desconhecer ou ignorar completamente a miséria de grande parte da população suburbana do Rio. Situação inadmissível que precisava ser combatida. Mas como combater um mal que a maioria das pessoas, que se apegaram ao discurso burguês sobre a modernidade, sequer sabia que existia ou deixava que passasse despercebido? Desta pergunta, surgem as crônicas como instrumento de denuncia social. Seu público leitor não são aqueles miseráveis transformados em personagens, mas a classe média do Rio, alfabetizada e leitora de jornais.

A utilização de recursos estéticos – como a ficção da montagem de cenas; a composição destas cenas em diálogos, semelhante à etnografia, em que o narrador é sempre convencido de um ponto de vista, nunca o convencedor; a personificação da rua, dotando-lhe de uma humanidade que já não se encontra mais no homem moderno, dominado pelo poder do dinheiro – torna possível uma empatia do público leitor com o porta-voz da crítica, o escritor. Não é o homem João do Rio quem busca convencer uma sociedade inteira a pensar criticamente os valores de sua época, mas um processo de convencimento, viabilizado pela linguagem literária que nasce de uma leitura que toque a alma das pessoas e as retire de sua zona de conforto ao incomodá-las com o choque de realidade narrado ficcionalmente em cenas verossímeis.

As cenas estruturadas nas crônicas procuram construir uma cidade moderna ressaltando o menos óbvio de sua gênese. Cada visita do *flâneur*, conduzido pelas ruas anímicas da cidade, é o descortinar de um lado que incomoda, por isso é desprezado. Não mais o espetáculo da Avenida Central, das vitrines iluminadas por neons, dos cafés, dos bulevares. João do Rio está preocupado em conhecer aqueles que ficaram do outro lado da Avenida, olhando as luzes da cidade, com aquele trabalhador que passara dias pelejando com as picaretas da reforma, com aquelas que olhavam as vitrines das joalherias com o encantamento de quem nunca terá dinheiro para tais luxos. Com a missão de desvendar suas mentes, suas aspirações e de trazê-los à cena moderna, João do Rio constrói sua cidade com o discurso do excluído, tendo como porta-voz, o *flâneur*.

Além de tornar explícitas as condições sub humanas e miseráveis em que vivia grande parte dessa população, a cidade moderna, em si, também ganha uma conotação contraditória na medida em que se constitui como moderna apenas numa parte – o centro – que servia de máscara para o estrangeiro e de orgulho para o burguês que ascendia cada vez mais; por outro lado, os problemas graves de falta de moradia, falta de emprego, falta de saneamento e, também, de educação, submetia essa população suburbana a uma corrida pela sobrevivência, seja pela malandragem, tentando burlar as regras que a excluía, ou pelo crime, que a afundava cada vez mais nesse mundo tenebroso. Deste modo, tensionando a modernidade no Rio, João do Rio apresenta sua cidade-discurso como uma cidade dual, ao mesmo tempo, a cidade da graça – que abriera as portas para a modernidade – e a cidade do vício – que escondia seus problemas graves.

Mesmo quando enfatiza que a cidade grande é como todas as outras metrópoles modernas “o Rio, como todas as cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados” (RIO, 2007, p. 39), João do Rio ressaltava características que mantêm a relação com a cidade tradicional, arcaizante, que teimava em sobreviver nos escombros da demolição da reforma. Seja nas festas religiosas ou mundanas, na preservação da leitura do século passado, nas perspectivas políticas atreladas à monarquia, na discriminação racial mantida contra o negro mesmo após a abolição da escravidão, o Rio de Janeiro, que fora impedido de andar pela Avenida Central por vergonha das raízes tradicionais, é trazido para o centro pelas crônicas desse jornalista e exposto como uma chaga na modernização da cidade, capital do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTELO, Raul. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989.
- BARRETO, Lima. *Toda crônica: Lima Barreto*. Org. Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- _____. *Diário íntimo: memórias*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- BARTHES, Roland. *Semiologia e urbanismo*. In: *A Aventura Semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BILAC, Olavo. *Registros: crônicas da Belle Époque carioca*. Campinas, SP: editora da Unicamp, 2011.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História e Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. USP, 1994.
- BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro. José Olympio. 2004.
- _____. *Naturalistas, parnasianos e decadentistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CAMILOTTI, Virgínia Célia. *João do Rio: ideias sem lugar*. Uberlândia: Edufu, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- _____. (et al.). *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- _____. "Radicais de ocasião". In: *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: ed. UNICAMP, 2001.
- COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). Co-direção Eduardo de Faria Coutinho. *A Literatura no Brasil*. Vol. 6. São Paulo: Global, 2003.
- DULLES, John W.F. *Anarquistas e comunistas no Brasil, 1900-1935*. trad. César Parreiras Horta. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- DUTRA, Eliana Freitas. *Rebeldes literários na República: história e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FREITAS, Marcus Vinícius de. *Contradições da modernidade: o jornal Aurora brasileira (1873-1875)*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.
- GOLDMANN, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Tradução Reginaldo & Célia di Piero. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- _____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Antigos Modernistas*, In: A vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: UNESP, 2009.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.
- MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção (1870-1820)*. Direção de Álvaro Lins. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950. v.12.

- MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil, 1870-1822*. São Paulo: Alameda, 2009.
- O'DONNELL, Julia. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.
- _____. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009 (Coleção Afrânio Peixoto; v. 87).
- _____. *O momento literário*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do livro. Rio de Janeiro, 1904? Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000134.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2016.
- _____. *Vida Vertiginosa*. Edição preparada por João Carlos Rodrigues. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão social no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. In: *Mana: estudos de antropologia social*, v. 11, nº 2, outubro, p. 577-591, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- VENEU, Marcos Guedes. *O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 6, pags. 229-243, 1990.
- WILDE, Oscar. *Os retratos de Oscar Wilde / Oscar Wilde*. Tradução, prefácio e cronologia de Aníbal Fernandes (o retrato do Sr. W. H.) e tradução de Eduardo Almeida Ornick (o retrato de Dorian Gray). São Paulo: editora Nova Alexandria, 2009.