



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Eliane Waller

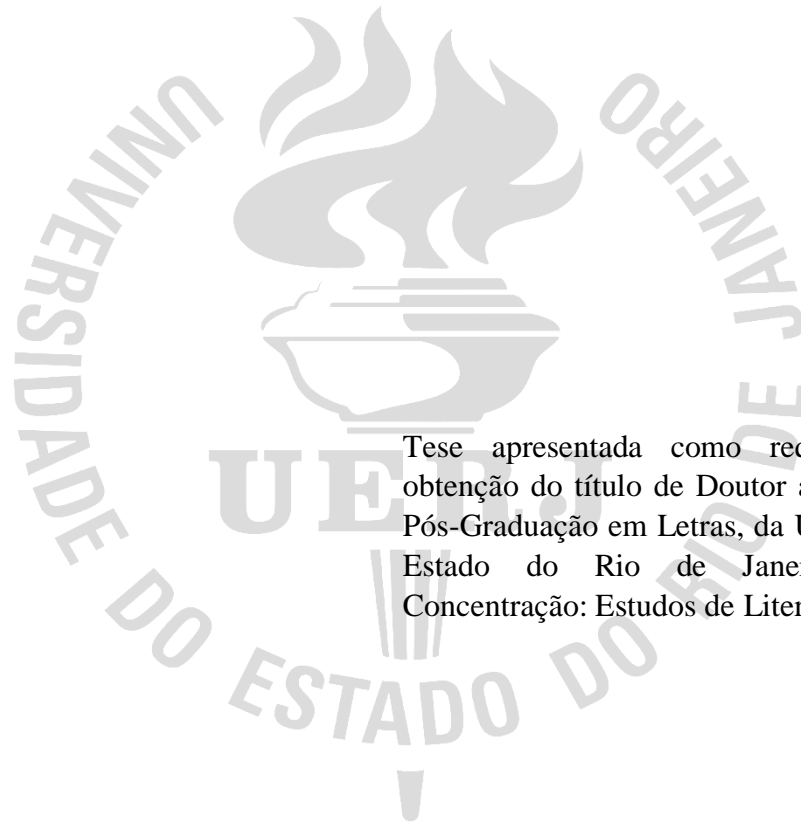
Elementos da razão turva em crônicas da *Belle époque*: percepção, choque e técnica na literatura de João do Rio e Lima Barreto

Rio de Janeiro

2021

Eliane Waller

Elementos da razão turva em crônicas da *Belle époque*: percepção, choque e técnica na literatura de João do Rio e Lima Barreto



Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

W198 Waller, Eliane.
Elementos da razão turva em crônicas da Belle Époque: percepção, choque e técnica na literatura de João do Rio e Lima Barreto / Eliane Waller. – 2021.
134 f. : il.

Orientador: Gustavo Bernardo Krause.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. João, do Rio, 1881 -1921 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Barreto, Lima, 1881-1922 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Subjetividade na literatura – Teses. 4. Civilização moderna – Séc. XX - Teses. 5. Percepção social – Teses. 6. Crônicas brasileiras – Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Eliane Waller

Elementos da razão turva em crônicas da *Belle époque*: percepção, choque e técnica na literatura de João do Rio e Lima Barreto

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura

Aprovada em 31 de março de 2021.

Banca examinadora

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause (Orientador)
Instituto de Letras -UERJ

Prof^a. Dra. Ana Lucia Machado Oliveira
Instituto de Letras -UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas
Instituto de Letras -UERJ

Prof^a. Dra. Anélia Pietrani Montechiari
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Anabelle Loivos Considera
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

À Dalva Silva Waller (*in memorian*), amor maior, infinito, eterno, minha mãe.

A meu pai, Carlos Alberto Carrano, (*in memorian*) que me deixou de herança o gosto pela leitura.

A meus irmãos, Luís Carlos Waller, Ernesto Josias Waller Júnior, Walmir Washington Waller (todos *in memorian*).

À Leidi Nanci Waller, minha irmã. Só ficamos nós. Espero poder te orgulhar sempre.

À Regina Maria da Cruz, companheira de todas as horas, e para quem nunca tem tempo fechado. Meu mais profundo agradecimento. Sem você não teria conseguido e você sabe disso. Todo o meu amor para você.

À minha filhinha de quatro patas, Pitica, minha companheira, meu amor maior.

Às amigas e aos amigos, que torceram muito para eu acabar este trabalho e que estão sempre ao meu lado.

À Antônio Carlos Brandão, meu protetor espiritual, meu amigo, meu conselheiro. Meu muito obrigada.

A todos os que sofrem de artrite reumatóide. Só quem tem sabe o que é superar a dor a cada dia.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de agradecer à Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelo ensino de excelência, pela honra que me concedeu de fazer parte do seu quadro de alunos. Um país só é forte com um ensino público de qualidade e isso a UERJ sempre me ofereceu.

Agradeço a todos os professores da UERJ. TODOS, sem exceção! Que orgulho! Como foi bom ter podido desfrutar de cada uma das palavras ouvidas pelo corpo docente, que não só me ensinou muita coisa de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, mas também sobre a vida. Sim, sobre a vida. Através de posturas e comportamentos exemplares de seriedade, comprometimento, mesmo passando por momentos desesperadores pelos quais passamos, por conta do projeto de desmonte da educação pública de qualidade no país e, particularmente, no estado do Rio de Janeiro, na última década.

Particularmente, meu muito obrigada à Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo, que me inseriu no universo dos teóricos desta tese e sempre trouxe o exemplo de retidão e comprometimento com o ensino de qualidade.

A Gustavo Bernardo Krause, meu muito, muito, muitíssimo obrigada. Num momento de grandes dificuldades, de perdas de familiares, acolheu-me e considerou, com toda a paciência do mundo, meus atrasos e me deu a maior força, para seguir em frente.

À professora Anabelle Loivos Considera, da UFRJ, que modificou a minha vida, em relação ao trabalho com a literatura, e me deu oportunidades de aprendizagem, na organização de atividades acadêmicas, com uma precisão, um exemplo de profissional que tem amor pelo que faz.

À professora Anélia Pietrani, da UFRJ, pelo carinho de sempre. Você tinha que fazer parte deste momento, de qualquer forma. Nós duas sabemos disso.

À professora Danielle Corpas, da UFRJ, que me deu a oportunidade de conhecer e estudar Siegfried Kracauer e me apaixonar por ele. Vamos em frente, professora!

À professora Maria Cristina Ribas, obrigada pelo carinho de sempre e pela forma delicada, presente e parceira, na minha qualificação e pelas dicas sempre preciosas.

À professora Ana Lucia Oliveira, que foi a professora que, em 2006, começou a me ajudar em toda essa trajetória, ao me emprestar livros para estudar para a prova do Mestrado. Meu mais profundo sentimento de gratidão e por fazer parte de minha história.

À Lya Borges de Faria Pereira, minha companheira, durante dez anos, que sempre torce por mim e que sei que estará sempre ao meu lado.

À Luciana Pedrosa, minha irmãzinha, e Luciana Pimenta, minha amiga-irmã de sempre e para todas as horas. Acabou! Obrigada pela paciência!

À Solange e Gisa, irmãs, meu mais sincero agradecimento por me levantar do chão várias vezes, mesmo com todas as broncas.

À Maria Regina Cordeiro de Farias, Maria Cristina dos Santos Brandão, Catarina Barbosa, minhas amigas-irmãs, que estão sempre ao meu lado. E aos meus queridos Nelson e Helinho, seus lindos!

À Lucia Leal, minha diretora no Estado, minha amiga, que sempre me ajudou a terminar meus trabalhos acadêmicos, entendendo a minha jornada.

À Carlos e Letícia Martins, meus treinadores, meus amigos, que me ajudaram muito a ter condições físicas para superar esse período.

Toda e qualquer menção às diferenças de classe é evitada, pois a sociedade está excessivamente convencida do seu status de primeira classe, para desejar tomar consciência das reais condições. Evitada é também qualquer menção à classe operária, que por meios políticos tenta escapar da miséria (...).

A sociedade reveste de romantismo lugares de miséria para perpetuá-los, e satisfaz com isso o seu sentimento de compaixão, pois neste caso não custa um único centavo.

Siegfried Kracauer

A vida nervosa e febril traz a transformação súbita dos hábitos urbanos. Desde que há mais dinheiro e mais probabilidades de ganhá-lo, — há mais conforto e maior desejo de adaptar a elegância estrangeira [...] Sim, no chá e nas visitas é que está toda a revolução dos costumes sociais da cidade neste interessantíssimo começo do século.

João do Rio

Por esse intrincado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos, embora lhe cobre atrozmente impostos, empregados em obras inúteis e suntuárias noutros pontos do Rio de Janeiro.

Lima Barreto

RESUMO

WALLER, Eliane. **Elementos da razão turva em crônicas da Belle Époque: percepção, choque e técnica na literatura de João do Rio e Lima Barreto.** 2021. 134 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A tese apresenta a relação entre literatura e técnica, no contexto da modernização da percepção e da experiência urbana, nas primeiras décadas do século XX, através das crônicas de João do Rio e Lima Barreto. Além disso, buscou perscrutar as mutações por que passou a subjetividade moderna, sobretudo no que diz respeito às diferenças de percepção do indivíduo, suas novas relações espaço-temporais, vinculadas e relacionadas ao desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação, informação e deslocamento. O principal ponto de partida foi a análise da concepção de modernidade neurológica, com base nas reflexões de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Georg Simmel. Esses pensadores fixaram-se na ideia de que tal concepção provocou um novo registro de experiência subjetiva, caracterizado por choques físicos e perceptivos. Segundo FIGUEIREDO (2019, p. 269), “As mudanças tecnológicas e econômicas atingiram profundamente a estrutura da experiência subjetiva, alterando - lhe as bases fisiológicas e psicológicas com estímulos sensoriais frequentes e intensos no caótico, fragmentado e desfamiliarizado espaço da cidade.”. Em outras palavras, o indivíduo, exposto a tais transformações, passou a ter uma perspectiva diferenciada não só sobre o que observa, mas o que em si se alterou, por conta de tais mudanças. Na esteira da excelente contribuição da Prof^a. Flora Sussekind, em *Cinematógrafo das letras (1987)*, no qual ela sugere uma história da literatura brasileira que leve em conta suas “relações com uma história dos meios e formas de comunicação”, este estudo apresentou a maneira de como a literatura assimilou essas inovações. Em outras palavras, o que Sussekind procurou fazer foi examinar de que forma a aproximação da literatura com o horizonte técnico passa a “enformar” a produção cultural: “Não se trata mais de investigar apenas como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos concernentes à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária”. (SUSSEKIND, F., 1987, p. 15). Esta tese foi além disso, ou seja, buscou aprofundar os estudos nos teóricos que discorreram sobre a concepção neurológica da modernidade e identificou, em crônicas das duas primeiras décadas do século XX, a referida concepção, ou melhor, analisou a questão das mutações por que passou a subjetividade moderna no que tange à percepção e o papel e a relevância dos escritores João do Rio e Lima Barreto, na tradução dos impactos da modernização na experiência individual e subjetiva.

Palavras-chave: Literatura. Modernidade. Crônica. *Belle Époque*. Subjetividade

ABSTRACT

WALLER, Eliane. **Elements of blurred reason in chronicles of the Belle Époque: perception, shock and technique in the literature of João do Rio and Lima Barreto.** 2021. 134 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The thesis presents the relationship between literature and technique, in the context of the modernization of perception and urban experience, in the first decades of the twentieth century, through the chronicles of João do Rio and Lima Barreto. In addition, it sought to examine the mutations that modern subjectivity has undergone, especially with regard to the individual's differences in perception, his new spatio-temporal relations, linked and related to the development of new communication, information and displacement technologies. The main starting point was the analysis of the concept of neurological modernity, based on the reflections of Walter Benjamin, Siegfried Kracauer and Georg Simmel. These thinkers fixed themselves on the idea that such a conception provoked a new record of subjective experience, characterized by physical and perceptive shocks. According to FIGUEIREDO (2019, p. 269), "Technological and economic changes have profoundly affected the structure of subjective experience, altering its physiological and psychological bases with frequent and intense sensory stimuli in the chaotic, fragmented and unfamiliarized space of the city." In other words, the individual, exposed to such transformations, came to have a different perspective not only about what he observes, but what has changed in itself, due to such changes. In the wake of Prof^a. Flora Sussekind, in *Cinematógrafo das letras* (1987), in which she suggests a history of Brazilian literature that takes into account her "relations with a history of the means and forms of communication", this study presented the way in which literature assimilated these innovations. In other words, what Sussekind sought to do was to examine how the approximation of literature to the technical horizon starts to "shape" cultural production: "It is no longer a matter of investigating only how literature represents technique, but how, appropriating from procedures concerning photography, cinema, the poster, literary technique itself is transformed". (SUSSEKIND, F., 1987, p. 15). This thesis went further, that is, it sought to deepen the studies in the theorists who discussed the neurological conception of modernity and identified, in chronicles of the first two decades of the twentieth century, the referred conception, or rather, analyzed the issue of mutations why it passed modern subjectivity with regard to the perception and the role and relevance of the writers João do Rio and Lima Barreto, in translating the impacts of modernization on individual and subjective experience.

Keywords: Literature. Modernity. Chronicle. *Belle Époque*. Subjectivity.

RESUMÉ

WALLER, Eliane. **Éléments de raison floue dans les chroniques de la Belle Époque**: perception, choc et technique dans la littérature de João do Rio et Lima Barreto. 2021. 134 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

La thèse présente la relation entre la littérature et la technique, dans le contexte de la modernisation de la perception et de l'expérience urbaine, dans les premières décennies du XXe siècle, à travers les chroniques de João do Rio et Lima Barreto. En outre, il a cherché à enquêter sur les changements que la subjectivité moderne a subis, notamment en ce qui concerne les différences de perception de l'individu, ses nouvelles relations spatio-temporelles, liées et liées au développement des nouvelles technologies de communication, d'information et de déplacement. Le point de départ principal était l'analyse du concept de modernité neurologique, basée sur les réflexions de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer et Georg Simmel. Ces penseurs se sont fixés sur l'idée qu'une telle conception provoquait un nouveau record d'expérience subjective, caractérisé par des chocs physiques et perceptifs. Selon FIGUEIREDO (2019, p. 269), «Les changements technologiques et économiques ont profondément affecté la structure de l'expérience subjective, modifiant ses bases physiologiques et psychologiques avec des stimuli sensoriels fréquents et intenses dans l'espace chaotique, fragmenté et inconnu de la ville. . En d'autres termes, l'individu, exposé à de telles transformations, en est venu à avoir une perspective différente non seulement de ce qu'il observe, mais de ce qui a changé en lui-même, en raison de ces changements. Dans le sillage du Profa. Flora Sussekind, dans *Cinematógrafo das letras* (1987), dans lequel elle propose une histoire de la littérature brésilienne qui prend en compte ses «rapports avec une histoire des moyens et des formes de communication», cette étude a présenté la manière dont la littérature a assimilé ces innovations. En d'autres termes, ce que Sussekind a cherché à faire était d'examiner comment l'approximation de la littérature à l'horizon technique commence à «façonner» la production culturelle: «Il ne s'agit plus de rechercher uniquement comment la littérature représente la technique, mais comment, s'appropriant à partir des procédures concernant la photographie, le cinéma, l'affiche, la technique littéraire elle-même se transforme ». (SUSSEKIND, F.: 1987, p. 15). Cette thèse est allée plus loin, c'est-à-dire qu'elle a cherché à approfondir les études chez les théoriciens qui ont discuté de la conception neurologique de la modernité et identifié, dans les chroniques des deux premières décennies du XXe siècle, la conception référée, ou plutôt, analysé la question de mutations pourquoi il a passé la subjectivité moderne en ce qui concerne la perception et le rôle et la pertinence des écrivains João do Rio et Lima Barreto, dans la traduction des impacts de la modernisation dans l'expérience individuelle et subjective.

Mots-clés: Littérature. Modernité. Chronique. Belle époque. Subjectivité

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A Avenida Central após sua inauguração, ainda com o Convento da Ajuda, demolido em 1911.....	58
Figura 2 - A Ladeira do Seminário atravessava o Morro do Castelo em direção à Ladeira da Misericórdia	64
Figura 3 - Destruição do morro do Castelo (1922): derrubada da igreja de S.-Sebastião.....	65
Figura 4 - Sala de espera do Cine Palais	68
Figura 5 – Avenida Central	70
Figura 6 - Paulo Barreto, o João do Rio	85
Figura 7 – Livraria Garnier	89
Figura 8 - Afonso Henriques de Lima Barreto	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 MODERNIDADE E MODOS DE PERCEPÇÃO	19
1.1 Modos de percepção e meios de produção	19
1.2 Modos de percepção e a indústria de entretenimento.....	36
1.3 Modernidade/Modernização e o progresso nas cidades	40
2 A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO NA MODERNIDADE	44
3 ABORDAGEM HISTÓRICO-CULTURAL DA ‘MODERNIDADE NEUROLÓGICA’ NO RIO DE JANEIRO	56
3.1 As transformações na capital federal: causas e consequências.....	56
3.2 O espetáculo de luzes, cores e movimentos.....	63
3.3 A literatura e a imprensa na modernidade carioca.....	70
4 A CRÔNICA NA <i>BELLE ÉPOQUE</i> CARIOCA	79
5 A <i>BELLE ÉPOQUE</i> NO RIO DE JANEIRO E A LITERATURA NA CRÔNICA DOS BARRETOS	85
5.1 João do Rio	85
5.1.1 <u>A alma encantadora das ruas</u>	89
5.1.2 <u>Cinematógrafo: crônicas cariocas</u>	102
5.2 Lima Barreto	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

A passagem do século XIX para o XX caracterizou-se por uma série de processos ligados à transformação da sociedade brasileira, que tentava deixar para trás seu passado escravocrata e, também, consolidar o nascente regime republicano. Em paralelo às tensões que marcaram o período, a chegada do cinematógrafo e de outros meios preconizava a massificação da cultura, fundamental para uma sociedade que visava inserir-se na experiência moderna - pela urbanização, pelo discurso sanitarista, pelo consumo, pela reforma das instituições.

Ao se falar em modernidade, é necessário que se pense, sobretudo, nas suas formas de conceituação: com um viés social e político, referindo-se aí a normas e valores que estariam sujeitos a questionamentos; como um conceito cognitivo e o aparecimento da racionalidade; como um conceito socioeconômico, com grandes mudanças tecnológicas e sociais e, ainda, na perspectiva de Ben Singer (2004), como uma concepção neurológica de modernidade. Sobre essa última concepção, de interesse desta tese, trata-se do “registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinta, caracterizada pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2004, p. 116). Acrescente-se que tal concepção tem ainda, como consequência, o descentramento ou a fragmentação do sujeito.

Segundo Georg Simmel, ocorreu uma “resistência do sujeito a ser nivelado e consumido em um mecanismo técnico-social” (1993, p. 507). Em decorrência disso, pode-se afirmar que houve, ainda nas palavras do autor, “uma intensificação da estimulação nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores”. (SIMMEL, 2013, p. 212). Todo esse cenário remete às diferenças que serão sentidas, principalmente pelas pessoas que vêm das cidades pequenas para os grandes centros.

Nascia uma verdadeira vida vertiginosa, que emergia nas grandes cidades, naquele momento histórico. Longe de estar distante dos cidadãos, esse modo diferente de viver estaria produzindo outras percepções, e estas estariam eminentemente ligadas à experiência do cinema, sobretudo aquele denominado de cinema de atração, já que intencionava impactar o público com suas imagens.

O movimento dos automóveis nas ruas, as imagens impressas nas tabuletas, o olhar que vê a cidade pelo andar do bonde elétrico, tudo isso aproxima a experiência do cidadão urbano à experiência cinematográfica, tal como nos atenta BenjamIn:

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 2011, p.192).

Os transeuntes, na balbúrdia vertiginosa do movimento da cidade, não têm tempo de acostumar-se com a imagem, uma vez que ela é muito veloz, distanciando-os da contemplação; ao mesmo tempo, já surge outra com a qual eles também não se acostumarão, também não a contemplarão e, assim, sucessivamente.

Estamos, desse modo, a falar da concepção de tempo não homogênea, não linear, na qual as imagens aparecem rapidamente, sem continuidade, fazendo com que a experiência ótica vá além do olhar, ao encontro de outros elementos sensoriais. Segundo Nicolau Sevcenko (2012):

Estimuladas sobretudo por um novo dinamismo no contexto da economia internacional, mudanças irão afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos. (SEVCENKO, 2012, p. 7).

Nessa perspectiva, a tese apresenta, na perspectiva dos autores do campo teórico da pesquisa, como a modernidade indica a percepção e a construção do mundo sob os critérios da racionalidade instrumental. No entanto, para Ben Singer, alicerçado nas teorias sociais de Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer, estamos lidando, na verdade, com uma nova concepção de modernidade.

O homem das grandes cidades vai viver a “intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (SIMMEL: 2005, P. 578). O sujeito, envolvido pelo caótico trânsito urbano, tomado por choques e colisões, desorientado pelo excesso de anúncios, painéis e vitrines as mais coloridas possíveis, seduzido por comerciantes enlouquecidos atrás de clientes, vai vivenciar, de forma sensorial, literalmente, a vertigem de uma experiência neurológica.

João do Rio exemplificou, de forma singular, essa situação:

O panno, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivella e ahi temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triumphos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar... (RIO, 1909, p.vi)

O fato é que todo esse complexo de novos estímulos criou pioneiras linguagens com as quais o homem daquele momento teve de conviver e, mais do que isso, assimilar e absorver, a fim de que seu estranhamento frente a tudo novo que ora se apresentou fosse menos impactante.

Pode-se citar, dentre os novos recursos tecnológicos, a fotografia e o cinema como extremamente importantes no aparecimento dessas novas formas de linguagens artísticas e que me propiciaram um profícuo estudo. E, por que tais linguagens foram importantes para a essência desta tese? Porque elas constituíram a vanguarda da nova percepção estética que viria a se formar, em todas as áreas de conhecimento artístico – literatura, cinema, pintura, arquitetura, moda, dentre outros.

O filósofo Walter Benjamin, em *“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”*, refere-se aos debates travados, no século XIX, sobre os limites entre fotografia e arte. Afirma o estudioso terem os teóricos da fotografia evidenciado as dificuldades em compreender os efeitos e o significado das profundas transformações produzidas pela reprodutibilidade técnica no campo da arte.

Se, no século XIX, procurava-se salvaguardar a autonomia da arte face às novas técnicas, nas quais o limite era a tradição, a partir do século XX, a mesma perspectiva foi adotada para pensar o cinema, colocando como centralidade de discussão não a reprodutibilidade, mas a maneira pela qual os artifícios técnicos poderiam reforçar a dimensão da obra, reintroduzindo elementos vinculados à tradição.

A partir daí, então, a possibilidade da reprodutibilidade da obra de arte relaciona-se diretamente a duas circunstâncias, sobretudo: a crescente difusão e a intensidade dos movimentos de massa, que remetem à perda da aura da obra de arte. Esse declínio da aura, segundo Benjamin, ocorre pelo fato de o modo de produção artística ser substituído pelo processo de reprodutibilidade técnica, alterando, dessa forma a sua função simbólica.

A indústria da reprodução das obras remete-as a perderem sua função ritualística, uma vez que passam a ser expostas e disponibilizadas para o consumo em grande escala. Dessa forma, o caráter de exclusividade, o seu aqui e agora, dissipa-se. Para Benjamin, a fotografia é

o primeiro meio de reprodução a mexer com as estruturas que alicerçavam a doutrina da arte pela arte.

A introdução da fototipia na imprensa, o surgimento de várias revistas ilustradas, além da utilização de fotos nas propagandas, sobretudo de remédios, foram um campo fértil para a sua popularização e expansão. Tal diálogo entre imagem técnica e imagem pictórica era um fato que já acometia jornais e revistas, além da nascente indústria publicitária. Segundo Flora Sussekind (1987), “a subserviência do texto à imagem seria um traço das revistas ilustradas brasileiras da virada do século”.

No entanto, ao se falar em novos conceitos para a obra de arte, sobretudo no que diz respeito à recepção, deve-se pensar na introdução do cinema, que traz uma nova perspectiva não só quanto à forma do olhar, mas também quanto à maneira como a experiência subjetiva é fortemente abalada pela modernidade neurológica, pelos estímulos promovidos por uma técnica até então desconhecida.

E, nesse sentido, o que ocorre é que o cinematógrafo vai provocar sensações as mais diferentes possíveis, desde o deslumbramento, até o horror provocado por cenas mais fortes (por exemplo, trepidação na percepção pela intermitência de imagens, pela sucessão de cenas desconectadas sem que se façam acompanhar de narração, sugerindo ao espectador a morte do instante). Segundo Ben Singer:

O início do cinema culminou com essa tendência de sensações vividas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. (...) Para Kracauer, Benjamin e seus muitos predecessores, essa ampla escalada do divertimento sensacionalista foi claramente o sinal dos tempos: o sensacionalismo era contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria. (SINGER, 2001, p. 137).

Além disso, o que ocorre é o fato de que a movimentação dos carros nas ruas, o movimento dos bondes, o olhar do passageiro que vê a paisagem passando rapidamente, aproxima a experiência do homem urbano da experiência cinematográfica. Segundo Nicolau Sevcenko (2012): “De fato a projeção de imagens móveis, luminosas e agigantadas na tela do cinema escuro afeta de modo intenso simultaneamente a percepção visual e a imaginação”.

Na verdade, os perigos existenciais que aproximam a rua do cinema são aqueles da experiência do choque, uma vez que o que ele vê representado nas telas são os próprios perigos pelos quais ele pode passar, em seu cotidiano na grande cidade. Segundo Walter BenjamIn:

A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1987, p. 192).

Além da presença do cinema, houve, também, a questão do chamado *vaudeville*, completamente atrelado à ideia de um espetáculo vívido que ligava, indubitavelmente, a estética ao hiperestímulo urbano. Tratava-se de um tipo de espetáculo de variedades, no qual se encontravam apresentações de diversos tipos como circos de horrores, músicos e cantores populares, literatura grotesca. Com todos estes chamativos, tornou-se um dos tipos de empreendimentos mais procurados.

Evidentemente, todo esse complexo núcleo de modificações tecnológicas e perceptivas vai aproximar-se da literatura. A modernização da percepção, caracterizada por uma proximidade, no sentido literal, da visão, torna-se um questionamento vital para o homem daquele tempo, no que diz respeito ao espaço e ao tempo, sobretudo. Agora, a apreensão de imagens instala-se em uma temporalidade que se escoia ininterruptamente.

Nesse sentido, a figura do *flâneur* é fundamental. E, por que isso ocorre? Porque ele é fruto da modernidade. A partir do momento em que a circulação das pessoas, formando as grandes massas, caracteriza e estrutura as metrópoles, a figura do *flâneur* emerge como um cidadão cuja liberdade de movimentação é irrestrita. Nas palavras de Renato Ortiz (1991): “Desenraizando-se de sua territorialidade, ele pode caminhar, mover-se segundo os objetivos traçados por sua consciência individual”.

E quem é o *flâneur*? Personagem eminentemente urbano, que anda pela cidade, nos mais recônditos lugares, olhando e descrevendo tudo o que vê. Sua percepção, diretamente relacionada à visão, vivencia as entranhas das cidades, assimilando um conhecimento que traduz que a cidade não é uniforme. Segundo Walter Benjamin: “A cidade se apresenta assim como um labirinto, espaço cheio de surpresas, porém, só o olhar perspicaz capta o que subjaz à sua manifestação epidérmica. Observa-se o inesperado, o não corriqueiro” (1986).

Toda a atmosfera urbana é o templo do *flâneur*, onde, através de suas caminhadas, ele apreende o caleidoscópio citadino. Deparando-se com as mais variadas cenas, sente-se só, em meio à massa. Caminha pelos bulevares, galerias e becos, vendo o mundo de uma forma absolutamente particular. A rua é seu refúgio, a sua casa na exterioridade. Nas palavras de Benjamin (1989, p. 35). “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre as suas quatro paredes.”

Uma outra característica marcante do *flâneur* é o fato de que ele não perscruta o conhecimento, mas a experiência, que se mantém sempre em estado bruto, mas se transforma em conhecimento. O espetáculo das metrópoles, sobretudo o referente à estética, o encanta. Ele é um leitor das cidades. No entanto, ao aspecto negativo das metrópoles ele também tem acesso. A cidade apresenta um lado que o comove e o impacta e, por essa razão, em alguns momentos, ele também pode ser visto como uma figura marginal. Segundo Willie Bolle,

Ele encerra em si os conflitos, contradições, perspectivas e possibilidades desse tempo histórico tão peculiar. Ele representa as ambiguidades e o território, o espaço de passagem, limiar desse novo ambiente urbano, no qual “expressa-se a ambivalência dessa ‘figura do limiar’ que é o *flâneur*: com um pé ele ainda faz parte da sociedade, com outro já está fora dela” (BOLLE, 2000, p. 373).

Através de suas caminhadas, o *flâneur* transforma a cidade num elemento para ser lido, um objeto de curiosidade e de investigação. Nas palavras de Benjamin (1994), esse “botânico do asfalto” (BENJAMIN, W.: 1989) observa a multidão e, ao mesmo tempo, através de olhares fragmentários e momentâneos, não consegue absorver a totalidade de seu objeto de observação, uma vez que a própria cidade é fragmentada.

Dentro da perspectiva benjaminiana, o olhar do *flâneur* é distraído, tendo por características pontos de vista cambiantes. Nessa distração, não importam os fenômenos, mas o fato de ele estabelecer a apreensão daquilo do que se apossa, por intermédio dessa percepção visual. Segundo Rouanet, o *flâneur* é considerado o “alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado”. (ROUANET, S. P.:1992, p.50).

Ao mesmo tempo em que vagueia pelo espaço público e privado, revela uma característica importante da *flânerie*: um indivíduo que é irrequieto nos espaços do labirinto das metrópoles e que reconhece os meandros do coletivo, tanto quanto o burguês que se refugia em seu quarto.

Dentro dessa perspectiva, entendi ser extremamente pertinente e necessário o estudo e aprofundamento dos pontos sobre os quais discorri, a fim de auxiliar a discussão e aprofundamento dos temas acerca dos processos ocorridos nas transformações modernidade, como a reconfiguração da percepção frente à tecnologia, a necessária transformação da linguagem literária nessa nova realidade, além da crise na estrutura da experiência subjetiva.

Ao analisar as crônicas de João do Rio e Lima Barreto, busquei não só trabalhar com os elementos da razão turva, mas também possibilitar ao leitor desta tese, através dos textos,

a grandiosidade da alma encantadora de dois escritores que fizeram a diferença, através da literatura, em nossa história.

Escritores que tiveram um olhar diferenciado para as gritantes diferenças sociais, num país que sempre teve sua elite dirigente alimentando seus bolsos e ignorando a maior parte da população, numa relação de exploração e abandono. Com este trabalho, espero ter alcançado meus objetivos maiores: o de promover a reflexão acerca dos elementos da razão turva presentes ainda em nosso cotidiano e o de contribuir, teoricamente para a Teoria da Literatura, área de conhecimento encantadora e que só nos remete ao crescimento como seres humanos, num mundo cada vez mais dramático, em suas cenas diárias de negligência do Estado, sobretudo o brasileiro.

1 MODERNIDADE E MODOS DE PERCEPÇÃO

1.1 Modos de percepção e meios de produção

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, este ainda era muito incipiente, mas alguns prognósticos já puderam ser firmados pelo filósofo e sociólogo prussiano. Dentre eles, destacou-se a crescente exploração do proletariado, assim como a sua própria alienação. O aspecto fulcral a ser discutido, através dos textos de Walter Benjamin, Ben Singer e Siegfried Kracauer, dentre outros teóricos que lhes foram contemporâneos, é de que forma as mudanças ocorridas nas condições de produção levaram quase meio século para se refletirem em todos os setores da cultura, e de que forma a arte evoluiu nas referidas condições de produção.

O pressuposto em relação à reprodutibilidade da obra de arte, segundo Walter Benjamin (2014), é o de que tal característica sempre foi um atributo intrínseco, ou seja, a sua imitação ou cópia sempre foi exequível, sobretudo, a partir do momento em que seu valor de culto é alterado, drasticamente, pela tecnologia industrial. A técnica na reprodutibilidade da arte é um processo relativamente novo que tem, ao longo da modernidade, vindo num crescente, graças ao desenvolvimento dos modos de produção e ao consumo de massa. Através da xilografia, as artes gráficas tornaram-se passíveis de reprodução e, com o advento da imprensa, a técnica chegou à literatura, provocando profundas transformações na forma de escrever, uma vez que passou a influenciar a produção e divulgação do conhecimento.

Mais à frente, a litografia, por sua vez, possibilita uma nova técnica de expressão artística. Foi um enorme passo na evolução da impressão de caráter comercial, uma vez que promoveu a integração entre a indústria e a arte, no que diz respeito à produção. Através desta técnica, as artes gráficas puderam “ilustrar a vida cotidiana”, aproximando-se, dessa forma, da imprensa.

Coube à fotografia, no entanto, promover a grande revolução em relação às técnicas de reprodução de imagem: a partir de seu advento, há um deslocamento em relação ao instrumento que efetuava tal reprodução. As mãos deixam de ser o único meio disponibilizado para este fim e os olhos passam a ter fundamental importância no processo de produção de

imagens, o que promove uma aceleração sem precedentes na história da reprodutibilidade artística.

Este aspecto vem a ser de fundamental importância para Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), uma vez que ele discorre sobre o fato de os novos meios de reprodutibilidade terem desconstruído um elemento sobremaneira essencial: a aura da obra de arte, ou seja, tudo o que vem particularizar e singularizar uma produção artística, detentora do seu “aqui e agora”, na sua unicidade. Segundo o filósofo:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica e naturalmente não apenas à técnica. (BENJAMIN, 2014, p. 181-182).

No entanto, a reprodução técnica traz em si o caráter da autonomia, uma vez que, através dos mais variados recursos, pode aperfeiçoar o resultado desejado – algo mais difícil para a reprodução manual. Além disso, a reprodutibilidade apresenta ao receptor uma proximidade em relação à obra que, em alguns casos, jamais seria alcançada pelo objeto primal. Na perspectiva de Benjamin, tais ocorrências desvalorizam o aqui e agora da obra de arte, comprometendo, assim, sua autenticidade, e provocando um abalo em sua tradição.

Em consequência, o que se tem é a realidade de que as técnicas de reprodução, na verdade, promovem, nas palavras de Benjamin, uma “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (BENJAMIN, W.: 2014, p. 183). Ao referir-se à existência massiva de um objeto reproduzido, o filósofo refere-se também à necessidade efetiva de uma maior disponibilidade para a exposição da obra de arte, a fim de que estivessem prontas para serem comercializadas, levando-as, assim, a serem meros elementos mercantis.

Deve-se destacar, ainda, o fato de que a forma de percepção humana em relação à sua cultura também é um elemento sobre o qual incidem transformações históricas, que constroem verdadeiras metamorfoses. Se pensarmos no processo ocorrido com a reprodução de tudo que, por alguma razão, apresentava uma circunstância aurática, perceberemos como, por conta de circunstâncias específicas, ocorre o declínio atual da aura: a proximidade com o objeto desejado e a possibilidade de ocorrer a sua maior reprodutibilidade. O valor de culto passa a dar lugar à autenticidade com que ele é reproduzido.

Walter Benjamin, em seu ensaio *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), aponta o desaparecimento da figura do narrador, a partir da mesma

perspectiva: o homem está em uma sociedade em que a técnica, o progresso, só poderiam levá-lo à condição de desesperança e tristeza, uma vez que se subverteu, de forma irreversível, as suas próprias invenções. Benjamin ratifica, ainda, a ideia de que a morte da narrativa estava intrínseca e visceralmente relacionada à volta silenciosa dos soldados da guerra, cuja experiência comunicável se empobrecera, a partir da visão devastadora da morte em trincheiras.

A partir dessa perspectiva, identifica-se que a narrativa perde seu espaço na sociedade que, naquele momento histórico, apresentava não só uma dramática situação de confronto mundial entre nações, mas também um avanço inequívoco das invenções tecnológicas que a transformavam. O lado utilitário da narrativa se esvazia perante a modernização das cidades, de uma forma acelerada, mas destacando o fato de que o fenômeno não se iniciou nesse momento, mas é fruto da evolução natural das forças produtivas.

A grande consequência deste processo é o fato de que, uma vez afastada de seu uso cultural, a exposição do objeto em questão ocorrerá com maior frequência, o que vai provocar uma refuncionalização da arte e promover no homem moderno novas percepções e reações, sobretudo com o advento do cinema e, claro, com da fotografia, elementos nos quais Benjamin alicerça sua reflexão.

Evidentemente, o afastamento do valor de culto não se desvinculou de forma abrupta, sobretudo em relação à fotografia, que vai tomar o rosto humano como elemento fulcral das memórias e, portanto, ainda manterá o seu elemento aurático. No entanto, ao sair do espectro do ser humano, a fotografia vincula-se ao valor de exposição. Mais do que isso: a fotografia passa a ser utilizada como elemento político e como objeto de utilização processual, como prova concreta, formada de indícios que poderiam – ou não – criminalizar uma pessoa. Segundo Benjamin:

As fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente, Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve buscar um caminho definido para se aproximar delas. Ao mesmo tempo, as publicações ilustradas começam a mostrar-lhes indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos -, pouco importa. Nelas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. (BENJAMIN, 2014, p. 189).

O cinema vem, assim, assumir este lugar em que a associação das imagens às legendas se torna imperativa para a compreensão das sequências apresentadas. Para tal, um atributo torna-se imprescindível: a perfectibilidade. Nesse sentido, ocorre a contraposição à arte grega,

que visava à produção de valores eternos. Uma das provas disso é o declínio daquela que era considerada a mais alta das artes, mas a menos perfectível: a escultura.

Benjamin ainda faz uma reflexão sobre o questionamento do valor artístico da fotografia, considerando-o inócuo, uma vez que não se questionou sobre o caráter universal da arte após a invenção da fotografia. A ausência desse questionamento é considerada pelo filósofo um grande equívoco, tendo em vista a grande importância assumida pela fotografia e, depois, pelo cinema, na modernidade.

Na verdade, o conjunto de todas essas transformações promoveu uma ambiência de superestimulação, mexendo, de forma incisiva, com a percepção, a sensação e a distração das pessoas contemporâneas naquele momento. Georg Simmel (1950) assim caracterizou esse período: (...) “o rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas.”.

Através dessa vertente de sensações, o homem moderno passa a experimentar a vivência do instante, algo que é absolutamente novo e surpreendente para ele, e que caracteriza a passagem do século XIX para o XX. Segundo Leo Charney (2004):

O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez. A experiência da sensação forte possibilita a vivência de um instante, tanto por meio de uma intensidade de sensação que indica uma presença imediata, quanto por meio da diminuição da intensidade pela qual o instante contrasta com aqueles menos intensos que o sucedem. (CHARNEY, 2004, p. 317).

Toda a discussão acerca da sensação momentânea relaciona-se, diretamente, ao fato de que a cognição do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo átimo de tempo, o que remete ao fato de o presente estar para sempre perdido. Ou melhor, nas palavras de Leo Charney (2004): “Dizer que não podemos reconhecer o presente no instante da presença não é dizer que o presente não pode existir. É simplesmente dizer que ele existe como sentido, experimentado, não no reino do catálogo racional, mas no reino da sensação corporal.”.

Walter Benjamin entendeu que a modernidade era exatamente a decorrência desse processo, que fazia com que a natureza da percepção na experiência moderna se apresentasse de forma fragmentária, constituída por “justaposições anárquicas”. Isso o leva a fazer uma reconceitualização mais ampla em relação à experiência do tempo na modernidade. Segundo o filósofo, a reiteração do passado só podia acontecer de maneira fugidia, passageira. E acrescenta: “O passado pode ser apreendido somente como uma imagem que se acende no momento em que pode ser reconhecida e jamais é vista novamente”. (2014).

Essa é a razão por que Walter Benjamin relacionou a possibilidade da presença a um dos sentidos, no caso à visão, considerando-o o “agora da reconhecibilidade”. Nas palavras de Charney: “Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência de choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva (...)” (2004).

A importância do entendimento desse processo conduz a toda a forma com a qual Walter Benjamin se refere à experiência do choque: não só a compreensão de que o momento presente ocorre simultaneamente a uma experiência sensorial – no caso, a visão -, mas também a de que ela é fugaz, tornando esse momento presente, assim, simbiótica e simultaneamente, passado. Dessa forma, “... o cinema tornou-se a forma de arte definidora da experiência temporal da modernidade.” (CHANEY, 2004, p. 324).

Ao reconceituar a história do tempo na modernidade, Benjamin associa a experiência do choque, as mudanças repentinas constantes ao cinema, à ideia já antes apresentada por Jean Epstein (1897 – 1953), teórico e produtor cinematográfico, que considerava que a essência do cinema não consistia apenas no aspecto narrativo, mas também nos momentos fugazes e chocantes a que algumas cenas remetiam o espectador – a que ele relacionou o conceito de fotogenia.

Para Epstein, a fotogenia não apresentava o caráter de longa duração; ao contrário, era efêmera e célere como a modernidade. Em 1923, o teórico afirmou: “O aspecto fotogênico é um componente de variáveis espaço-tempo. Essa é uma fórmula importante. Se você quiser uma tradução mais concreta, aqui está: um aspecto é fotogênico, caso se desloque e varie simultaneamente no espaço e no tempo.” (1978, p. 120).

Outro aspecto de extrema relevância é a comparação que Benjamin estabelece entre a performance de um ator de cinema e do teatro. No primeiro caso, o filósofo entende que o desempenho artístico é mostrado ao espectador por um equipamento, a atuação não é mostrada em sua totalidade, uma vez que, graças à técnica, os processos de construção das cenas podem ser repetidos, aperfeiçoados, buscando a perfectibilidade referida anteriormente. Além disso, toda a projeção da atuação do ator se processa por intermédio de um inequívoco afastamento do público em relação àquele que atua.

O fato é que há uma diferença no que diz respeito à presença da aura neste tipo de produção, uma vez que há uma máquina entre o ator e o público, diferentemente do teatro, onde a *performance* do ator é vista diretamente pela plateia. Na perspectiva benjaminiana, o

elemento referente à aura não existe neste tipo de interação cultural, uma vez que, no cinema, a câmera é colocada no lugar do espectador.

Nesse sentido, o que ocorre é uma modificação na relação do espectador com a produção artística e cultural. Para Benjamin, uma vez que há a perda do valor de culto, em relação à arte, mais distanciamento crítico haverá por parte do público, que passará a consumir em massa um produto cuja essência foi comprometida pelo viés mercadológico, condicionado pela reprodutibilidade daquilo que foi produzido. Perde-se, assim, a unicidade, a singularidade.

O crescimento vertiginoso das massas impôs uma nova relação com a arte. A diversão para o grande público provoca um distanciamento do elemento aurático, uma vez que a apreciação artística remete ao recolhimento para a sua apreciação. Nas palavras de Benjamin: “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação.” (BENJAMIN, W.: 2014, p. 207).

Ainda é apresentado por Walter Benjamin um outro elemento, que é relacionado ao choque, aspecto bastante próximo da leitura feita pelo teórico Siegfried Kracauer, crítico cultural e teórico do cinema, contemporâneo e muito próximo do filósofo, tendo vivido ambos o exílio em Paris, por causa da ascensão do fascismo de Hitler, na Alemanha.

Grande parte dos intelectuais da época entendeu aquele momento, a segunda metade do século XIX, com o advento da tecnologia, as mudanças na percepção dos sentidos, as diferenças na relação espaço/tempo, como a gênese da modernidade, da sociedade de massas.

Nesse sentido, o olhar de Kracauer para o cinema é o de que, através de todo aquele aparato tecnológico e as sensações por ele passadas, o homem vivenciava as mesmas reações a que estava submetido nas ruas das metrópoles: tentativa de interrupção dos efeitos do choque, a fim de que houvesse uma adaptação aos perigos desconhecidos.

As ideias de Kracauer sobre a questão urbana são extremamente importantes para a compreensão de seu objetivo de fazer o que se denominou de “biografia da sociedade”. Naquele momento, não poderia fazer de outro centro urbano que não fosse a cidade de Paris, durante o Segundo Império. A razão por que isso ocorre é que o mundo conferia à capital francesa o *status* de centro do luxo, da elegância, do consumo e que, portanto, apresentava a fantasmagoria da cultura capitalista também vislumbrada por Walter Benjamin.

Segundo Tom Gunning, houve “uma transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a

distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e de comunicação” (GUNNING, 2004, p. 33). A presença do capitalismo se deu, sobretudo, para áreas a que ainda não tinha chegado, de forma tão expressiva como nos grandes centros, através da expansão das redes ferroviárias.

Mais do que isso, o espaço nas cidades e nas zonas rurais passa a ser reestruturado de acordo com as necessidades da circulação de mercadorias e passa a ser emblemático nas mudanças perceptivas que definem a experiência da modernidade: o encurtamento das distâncias e a otimização do tempo.

E é nesse engendramento de novas realidades que o cinema se apresenta como uma nova forma de experiência. A indústria de entretenimento se propaga por várias cidades, explorando as novas estradas de ferro como meio de circulação e divulgação. Simulacros de viagens eram proporcionados a espectadores que vivenciavam uma sensação concreta de movimento, o que gerava sempre um verdadeiro encantamento, surpresa e, em alguns casos, até horror àquilo que era vivenciado nas salas de projeção. A identidade estável de tudo passa, assim, a ser completamente diferenciada.

Na verdade, a questão da atenção como um problema para a análise de estudiosos já ocorrera há muitos anos. A partir do final do século XIX, no entanto, passou a ser vista como um elemento que vivenciava uma crise do sujeito perceptivo, nas palavras de Jonathan Crary (2014). Segundo o crítico norte-americano:

No período após o colapso dos modelos clássicos de visão e do sujeito estável e pontual que esses modelos pressupunham, a atenção tornou-se a área mal definida para descrever como um mundo prático ou eficaz de objetos podia surgir para o sujeito que percebe. (CRARY, 2014, p. 71).

O que se identificou foi a volatilidade perceptiva, num mundo em que os atrativos nascidos da tecnologia, o incremento do fetiche das mercadorias expostas, a velocidade com que tudo se apresentava ao sujeito moderno chamavam a atenção do homem contemporâneo àquele momento e, ao mesmo tempo, tiravam a concentração daquele que deveria produzir na rede de produção. J. Crary ainda acrescenta:

Em um sentido, a atenção foi uma característica importante de um sujeito produtivo e adaptável socialmente, mas o limite que separava uma atenção socialmente útil de uma atenção perigosamente absorta ou desviada era profundamente nebuloso (...) . A atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam em um único *continuum* e a atenção era, portanto,(...) um processo dinâmico, que se intensificava e diminuía, subia e descia, fluía e refluí, de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis. (CRARY, 2014, p. 72).

Contra-pondo-se à visão clássica, portanto, que indicava um receptor passivo de estímulos externos, o sujeito que ora se configura na modernidade de fins do século XIX vem ao encontro de uma caracterização dinâmica de seu organismo psicofísico, que, movido por diferenciados influxos, apresenta uma volatilidade infundável.

Segundo Ben Singer, todo esse cenário instigou os estudiosos da época, como Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer, já citados, a analisarem todas as transformações por que passavam os grandes centros, mas, mais do que isso, a ratificarem a ideia de que a experiência subjetiva era diferenciada, pois se caracterizava por choques físicos e perceptivos, os quais construíam a concepção neurológica da modernidade, transformando toda a estrutura da experiência. Nas suas palavras:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência (...), o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários permanentes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER, 2014, p. 96).

Segundo Monica Veloso (2015), “... novas balizas começam a vigorar com a cultura do modernismo que se instaura ao final do século XIX, traduzindo um mundo marcado pela mutação dos sentidos e sensações”. Cabe destacar o fato de que a imprensa fez um rico registro desse momento distópico.

Jornais e revistas traziam textos e, sobretudo, cartuns que traduziam aspectos extremamente importantes daquele momento: o assédio capitalista, a imagem de aglomerados de pessoas, cada vez mais comum nos grandes centros, além da tradução, através de desenhos, dos choques sensoriais – medo, susto -, vivenciados pelos transeuntes, assim como as múltiplas perspectivas espaço-temporais. Ben Singer (2014) afirma:

A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu aspecto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e sua carga de ansiedade. (SINGER, 2014, p. 106).

Cabe ainda ressaltar que não foram apenas os perigos dos novos meios de transporte e a profusão de luzes e barulhos que assustavam e traziam temor ao homem daquele momento. Outras cenas e situações povoavam os jornais da época, trazendo, por exemplo, textos e imagens sensacionalistas que mostravam o aumento da incidência de trabalhadores mutilados, mostrando a tecnologia moderna também como uma ameaça ao corpo físico.

Havia, ainda, indicações de que as pessoas se suicidavam, ao se jogarem pelas janelas dos prédios altos, e sofriam acidentes terríveis no cotidiano do trabalho proletário, sobretudo pela novidade em lidar com uma tecnologia no maquinário que desconhecia. Segundo Ben Singer (2014):

Os retratos da modernidade urbana na imprensa ilustrada parecem flutuar entre uma nostalgia antimoderna de uma época mais tranquila, de um lado, e uma fascinação básica pelo horrível, pelo grotesco e pelo extremo, de outro. As imagens da imprensa ilustrada eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comercializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam. (SINGER, 2014, p. 110).

A grande questão é que a imprensa, naquele momento, traduzia, mesmo que, por vezes, de forma exagerada, os anseios e temores de uma sociedade que ainda não se sentia confortável com as inovações com as quais passou a conviver. A indústria do entretenimento não deixou isso passar despercebido e trouxe para o seu cotidiano elementos que refletiam essa ansiedade e esse medo.

Com a intensificação do barulho, do movimento de carros, bondes e pessoas e, certamente, de um rol maior de notícias no ambiente urbano, o entretenimento comercial também passou a ter uma configuração diferente: se antes da aceleração da modernidade, já faziam parte dos espetáculos para proletários o suspense, as emoções e o sensacionalismo, os novos tempos começam a apresentar um verdadeiro comércio de choques sensoriais. Segundo Ben Singer (2014):

O *vaudeville* que também surgiu como um grande divertimento popular nos anos de 1880, tornou-se a síntese da nova tendência para ações curtas, fortes e saturadas de emoção, com (...) cachorros adestrados, lutadoras e coisas do gênero. (...) “Redemoinho da Morte”, o “Globo da Morte”, nas quais um carro dava uma cambalhota no ar depois de descer uma rampa de doze metros. (SINGER, 2014, p. 112).

Cabe destacar o fato de que esse tipo de espetáculo prenunciava o cinema que gravitava em torno da “estética do espanto” – o cinema de atrações, nas palavras de Tom Gunning. Para Kracauer, Walter Benjamin e outros estudiosos “o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria”. (2014, p. 115). Todo esse divertimento baseado em impressões desconectadas, intensas e com a atmosfera de suspense eram como um reflexo do mundo em que vivia a modernidade.

Ou seja, houve só um processo de mutabilidade da sensação e da percepção humana, mas, sobretudo, uma popularização desse fenômeno que, na verdade, reproduzia o frenesi das linhas de produção das fábricas. Segundo Walter Benjamin, os sustos e choques promovidos pelo cinema treinavam o sujeito da vida moderna para o cotidiano.

Há um outro elemento que, certamente, teve um papel extremamente importante na disseminação dos elementos da modernidade: os catálogos de venda por correspondência. Segundo Walter Benjamin, o cinema e esses catálogos fazem parte de uma mesma episteme que envolve a reprodução mecânica e a disseminação em massa.

Na verdade, os catálogos promoveram uma verdadeira transformação nos processos de vendas e de circulação, não sem antes passar por vários erros, mas conseguiram transformar a recepção do habitante das áreas rurais, pois os remetiam ao desejo de consumo dos objetos presentes naqueles encartes, ainda que os produtos não estivessem próximos. Em outras palavras, mantinham o desejo por meio da representação e tinham tamanha importância para a população rural, que passaram a ser utilizados e valorizados como literatura de entretenimento. Segundo Alexandra Keller (2014):

Os primeiros catálogos, portanto, forçaram modulações do sujeito receptor mais incisivas que as do cinema: o “sujeito” em questão, como “leitor” dos catálogos, era primeiro construído como um “espectador” que se tornaria em seguida um “consumidor”, e é em parte esse modelo único de interpelação que torna os catálogos de venda por correspondência um fenômeno tão interessante da virada do século. (KELLER, 2014, p. 186).

O que ocorre é que não só os produtos da cidade – o mundo externo -, através dos catálogos, adentram as casas do campo e são oferecidos a potenciais compradores, mas uma realidade até então desconhecida para aquelas pessoas chega a elas. Os catálogos de vendas são instrumentos que reconfiguram as noções de público e privado e se tornam os meios pelos quais aquela população tem acesso e passa a ter o desejo de consumo de produtos que somente lhes seriam acessíveis caso fossem a um grande centro.

Com a unificação dos horários, através dos fusos, a fim de atender a demanda do deslocamento dos passageiros dos trens, não só esses meios de transporte, mas também os catálogos tornam-se ícones da modernidade, assim como o cinema, que vai trazer para as salas de projeção o cotidiano do homem daquele momento. Segundo Margareth Cohen (2004, p. 260), “A gênese da modernidade caracteriza-se pela concepção do cotidiano como prática e há (...) o reconhecimento da vida diária como um objeto válido de investigação científica.”.

Ocorre, efetivamente, um deslocamento em direção a um realismo empírico, sendo as obras de Karl Marx um marco para esse tipo de análise. Além dos textos marxistas, as ciências sociais vêm ao encontro dessa perspectiva, discorrendo sobre “os movimentos da história mundial nos procedimentos diários de produção e reprodução” (COHEN, 2004, p. 261).

O cotidiano também traz a necessidade de novos gêneros de representação e, dentre eles, havia os que Walter Benjamin denominou de literatura panorâmica. Este tipo de texto buscava representar o dia a dia real da cidade grande, através de descrições e de litogravuras que chamavam a atenção das pessoas. Tudo que ali era representado já trazia uma relação com a realidade vivida por elas no cotidiano da cidade que era capturado e expresso pelo movimento.

A literatura panorâmica está diretamente relacionada a todo o novo aparato tecnológico que deu suporte à consolidação da imprensa de massa: textos curtos, com detalhes da vida parisiense, independentes uns dos outros, sem relação de continuidade entre uma narrativa e outra, além de extrema importância para a ilustração visual. Havia uma forte proximidade entre esse gênero de literatura e as fisiologias – “panfletos impressos em grande quantidade que forneciam descrições e comentários acerca de tipos sociais, instituições e costumes contemporâneos” (COHEN, 2004, p. 262) - para os consumidores que passeavam pela cidade.

Há, além disso, uma estreita relação entre os textos panorâmicos e as ciências sociais que estavam nascendo, já que traziam em seu bojo uma visão geral objetiva dos fenômenos que constituíam a experiência cotidiana daquele momento, o que vem ao encontro da representação panóptica. Qual seria, assim, a relação entre a teoria do panoptismo e esse momento histórico?

Michel Foucault, filósofo francês, em seu livro *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão (Surveiller et punir: naissance de la prison)*, publicado em 1975, discorreu sobre o tema panoptismo, assunto já abordado, anteriormente, pelo filósofo inglês Jeremy Bentham, que foi quem construiu a noção do panóptico. Na perspectiva do britânico, o panóptico consistia em um edifício circular, em que os prisioneiros ocupavam as celas, todas devidamente separadas, sem qualquer comunicação entre elas. Os agentes de segurança ocupavam um espaço no centro, com perfeita visão de cada alojamento, a fim de que fosse aplicado o princípio da inspeção e que todos teriam, em consequência, comportamento exemplar.

A relação aqui estabelecida é a que se refere ao entendimento de Foucault ao conceito de panóptico. Ao olhar para o século XVIII, o filósofo francês já associava o panoptismo à problematização do espaço, que deveria ser pensado de acordo com o crescente aumento da população e as consequências desse processo. O panoptismo, através de seus controladores, equacionaria essa questão que, na verdade, era um mecanismo de controle para uma sociedade burguesa crescente, que buscava um sutil mecanismo de poder, para gerir um maior número de relações e pessoas. (FOUCAULT, M.: 2009).

Esse mecanismo de poder remete o indivíduo a internalizar a sensação de vigilância, mesmo que essa, efetivamente, não ocorra. A consequência será um sujeito disciplinado, subjugado a um conjunto de minuciosas invenções técnicas que foram criadas com o propósito exato de ordenar a sociedade e regular seu comportamento de acordo com as normas impostas ou aceitas a elas infligidas.

O que ocorre é que a literatura panorâmica traz em si, através do detalhamento, a materialidade sensorial de toda a ambiência da cidade e a necessidade de um comportamento adequado: objetos, roupas, aparência física, costumes, sotaques e outros aspectos, dentro da perspectiva de uma elite que queria se estabelecer num momento de transformações. E, sobretudo, traz ao leitor essa materialidade que é a chave para a compreensão das relações sociais menos aparentes que permeiam aquele dia a dia.

Cabe destacar que a estratégia do detalhamento como recurso retórico vem ao encontro do que Roland Barthes denominou de “efeito do real”, ou seja, índices de uma realidade exterior. A descrição pormenorizada e/ou ambientação tem seu caráter de artificialidade reduzido, provocando tal efeito.

Um outro aspecto importante da literatura panorâmica é o fato de haver uma variedade de autores que fizeram contribuições ao gênero, algo que destoava das descrições anteriores da cidade de Paris. Essa heterogeneidade está diretamente relacionada ao fato de que a compreensão que se tinha é que a multifacetada cidade-luz apresentava um cenário tão diversificado, que não poderia ser visto e descrito por apenas uma perspectiva, apenas um autor.

No entanto, não é só isso: não é a quantidade de indivíduos, mas um conjunto de textos que apresentaria o reflexo de uma heteroglossia social, reflexo da Revolução. A heteroglossia, segundo Mikhail Bakhtin, designa a “estratificação interna de qualquer idioma nacional em dialetos sociais, comportamentos característicos de um determinado grupo, jargões profissionais, linguagens genéricas, linguagem de gerações e de grupos em diferentes

faixas etárias, linguagem tendenciosa, linguagem das autoridades, de diversos círculos e de modas passageiras, linguagens que atendem às necessidades sociopolíticas da atualidade, até mesmo daquele determinado momento.” (BAKHTIN, 1983, p. 262-263).

Os textos da literatura panorâmica nem sempre dão continuidade à perspectiva panóptica. A realidade da heterogeneidade, ao mesmo tempo em que impede ser uma voz de autoridade social, promove-a, ao trazer a diversidade da sociedade parisiense. A consequência direta é a “baixa estabilidade referencial por meio de suas narrativas” (COHEN, 2004, p. 268).

Ainda, em relação à literatura panorâmica, pode-se afirmar que uma característica extremamente visível e importante é a heterogeneidade temática, que pode ocorrer tanto na relação entre diferentes micronarrativas, ou no plano interno de uma estrutura narrativa, ao trazer, por exemplo, representações visuais e verbais. Segundo Margareth Cohen (2004):

Em vez de oferecer a perspectiva segura da maestria objetiva, tal como proposta na introdução às suas pretensões panópticas, o texto panorâmico arrasta o leitor para o que Lukács chamou de “anarquia da meia-luz do cotidiano”. Ele lança o leitor em um lusco-fusco epistemológico, um estado em que o conhecimento objetivo, a experiência exteriormente verificável, ficções socialmente sancionadas e uma projeção individual fantasmática interagem de modo instável e desordenado. (COHEN, 2004, p. 268).

Os traços distintivos e heterogêneos da literatura panorâmica trazem ao plano da representação todos os elementos constituintes da vida do cotidiano da modernidade. Toda a descontinuidade nela presente remete àquelas existentes na percepção sensorial, que caracterizava a metrópole e os processos da produção industrial – nas palavras de Walter Benjamin, os chamados choques da vida moderna.

A grande questão é que toda a concisão e brevidade trazida pela fugacidade dos elementos presentes na vida moderna trazem à representação a forma como a lógica do mundo capitalista avança e transpõe o cotidiano das pessoas. Tudo passa a ser efêmero e o novo passa a ser valorizado, remetendo o sujeito ao desejo de consumo.

Há um outro aspecto a ser destacado, em relação à zona de ambiguidade de gênero do cotidiano: “(...) na sociedade capitalista, as mercadorias constituem, a um só tempo, objetos materiais e representações de processos materiais, que elas tanto abstraem como ocultam.”. (COHEN, M.: 2004, p. 273). Refere-se, assim, ao lusco-fusco epistemológico ao qual Walter Benjamin se refere, a chamada presença dissolvente, a fantasmagoria, o deslocamento da mercadoria em relação a ela própria.

E, se se pensa em termos de retórica, de maneira analógica, pode-se afirmar que a mercadoria, por já estar imbuída de uma existência eminentemente figurativa, já que indica os

processos de produção e circulação, abarca o que, teoricamente, é “impróprio”, como uma expressão que não apresentasse um correspondente na língua.

A literatura panorâmica, ao tratar do espaço social referenciado, vem ao encontro das atividades urbanas. No entanto, seu olhar não é vindo de torres de observação, mas sim de experimentar as fissuras e frestas da cidade. Eis o porquê de o vagar pela cidade assumir uma extrema importância nesse momento. Segundo Michel de Certeau (1996), “(...) tal passeio procura pelo que é ‘próprio’, mas, ao mesmo tempo, o desloca justamente para uma arena em que o ‘próprio’ pareceria completamente inamovível: o espaço.” (COHEN, M.: 2004, p. 274).

Nesse sentido, a imagem passa a ter um papel extremamente importante na literatura panorâmica, que dependia da litografia. As imagens nesse tipo de literatura apareciam funcionando como uma forma contradiscursiva, gerando um efeito de constância, uma vez que retiravam toda a identidade dos artistas que as criavam. Segundo COHEN (2004):

O contraste existente entre a diversidade textual e imagética do gênero panorâmico contribui para gerar um efeito específico no modo de leitura: as imagens intervêm na economia textual em que aparecem. (...) A presença da imagem como um nivelador em meio à diversidade autoral, heteroglossia social e heterogeneralidade textual é um traço característico do gênero panorâmico. (COHEN, 2004, p. 277).

Cabe, por fim, destacar o fato de que a literatura panorâmica traz ainda o olhar do *flâneur* e a temática dos primeiros curtas que abordavam os temas do cotidiano, tais como a chegada dos comboios às estações, operários saindo das fábricas aonde trabalhavam, dentre outras cenas típicas da cidade moderna. Esse recorte das imagens na cidade conferia um viés de transgressão à repetição e à mesmice do cotidiano.

Ocorre, assim, uma reconfiguração da realidade, algo que conduz a uma nova práxis de aprendizagem. Nesse sentido, a experiência de vagar pela cidade é, segundo Michel de Certeau (2004), a busca pelo que é “próprio”, mas ao mesmo tempo, uma arena em que o “próprio” é inamovível, é o espaço:

Andar é a ausência de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente procurando por algo próprio. Passear sem rumo definido, que multiplica e congrega a cidade, faz desse ato uma imensa experiência social de perda do lugar – experiência essa, com efeito, que se erode em incontáveis e brevíssimas deportações (deslocamentos e locais de passeio) compensados pelas relações e cruzamentos entre esses êxodos, que formam entrelaçamentos, criando um tecido urbano, e sendo colocados sob o signo do que, em última análise, deveria ser um lugar, mas é apenas um nome, a cidade (CERTEAU, 2004, p.183).

Na perspectiva de Certeau, as práticas que ocorrem no espaço urbano são narrativas que traduzem o espaço e, portanto, possibilitam a leitura da cidade como um texto específico

de um lugar que foi subvertido por elementos que construíram a incoerência e o imprevisível. A urbes é um espaço a ser explorado, ou, nas palavras de Certeau, a ser praticado.

Essa é uma das razões porque o espectador das primeiras fitas cinematográficas presencia a mobilidade de massas em torno de narrativas urbanas. O *flâneur* é, assim, invariavelmente, relacionado a esse movimento, uma vez que ele está ali presente, acompanhando as mudanças no cenário das grandes cidades. Seu olhar errante, já presente na imprensa, através dos jornais cuja tiragem aumentava, já revelava as origens do olhar cinematográfico.

Na ambiência de tantas experimentações fugazes, questionava-se como identificar o instante, “(...) aquele momento em que o indivíduo experimenta uma situação imediata e tangível.” (CHARNEY, 2004, p. 386). Alguns pensadores da época, como Walter Benjamin, Martin Heidegger e Walter Pater, por exemplo, pensaram acerca da possibilidade de fixar um momento de sensação; no entanto, dada a instabilidade provocada pela fugacidade dos fatos nos grandes centros urbanos, isso foi bastante questionado.

Foi Walter Pater quem, pioneiramente, conseguiu isolar o instante, ao relacionar o sensorial ao momento da vivência da experiência e categorizando aquele lapso temporal com os adjetivos “único” e “especial”. O que, na verdade, Pater quis dizer foi que o indivíduo utiliza suas sensações, ao ter contato com um momento sublime e que esse não teria a característica da continuidade, mas da primazia da singularidade. Segundo Charney (2004):

Ao isolar a sensação sublime no instante, Pater foi perspicaz ao dar à resposta sensorial o *status* de uma entidade distinta, um “fato tão observável quanto os “dados primários” do mundo natural. Ao fazer isso, questionou as ideias positivistas (...) que enfatizavam a centralidade da observação individual. (CHARNEY, 2004, p. 388).

Walter Benjamin, mais à frente, associou esse momento do instante à experiência da visão, ao que denominou “o agora da reconhecibilidade” em seu “*Trabalho das Passagens*”. O filósofo trouxe a questão de que a modernidade é caracterizada, basicamente, por um tempo que se constrói de forma fragmentária. E essa sobreposição de cenários e momentos vai aparecer em sua escrita, como que ratificando o que ora se apresentava pelas ruas da cidade. Para ele, “(...) a natureza da percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária, e que um registro crítico dessas percepções, não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria.” (Charney, 2004).

É exatamente essa percepção fragmentada que dá o caráter de um evento que está sempre em progressão, como se fosse uma *flânerie* na qual tudo que é observado tem sua

importância, em algum momento, formando um todo que advém de uma reflexão. Walter Benjamin associou esse processo ao da montagem do cinema, indicando que o instante é uma metáfora do moderno e, mais do que isso, que há uma interdependência entre o instante e o fragmento.

Ao discorrer sobre os choques fugazes na experiência do cotidiano da *urbe*, Benjamin reconceitua a experiência do tempo da modernidade, indicando ser o sentido do momento presente como um “*flash* de luz”. A captura do momento desse *flash* no Agora da reconhecibilidade só pode ocorrer porque o próximo instante já é outro, que se configura distintamente daquele primeiro, e com percepções diferenciadas. Segundo Leo Charney:

A imagem dialética não pode deter a inevitabilidade da extinção de um instante pelo próximo, a série ininterrupta de instantes. Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência de choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva (...) passou cada vez mais a definir a experiência moderna como essa experiência efêmera que chamou de “choque”. (CHARNEY, 2004, p. 389).

O choque a que Benjamin se refere é o instante intensificado pela percepção e pelas sensações, que se traduzia, exatamente, no momento presente. Ou seja, na presença do instante, a inexorabilidade do choque e das sensações dele advindas e sentidas através de elementos tangíveis, mesmo que esse presente seja evanescente. Nessa fugacidade do momento sensório de choque e que deixa de ser presente, o cinema amalha e retrata a forma temporal da modernidade.

Segundo os pensadores da época, como Jean Epstein, o cinema se consagra como a forma única de arte que retrata a experiência moderna, sobretudo porque trazia ao espectador na sala de projeção os altos e baixos de sensações. Através da pura imersão na imagem o indivíduo vai, através da fotogenia, nas palavras do teórico e cineasta, traduzir a imprevisibilidade do que será apresentado na tela.

E foi exatamente na instabilidade, na inconstância, na fragilidade, na evanescência das imagens em que consistia a essência do cinema, o seu centro, e não nas narrativas que ora se apresentavam. Essa era a fundamentação da fotogenia a que Epstein se referia e que trazia, ainda que de forma repetida, a diferença. Ou seja, o elemento que era representado através das telas do cinema nada mais era do que, na maioria das vezes, tudo o que se via externamente. No entanto, a ambiência e o novo contexto tornavam a experiência diferenciada.

Outra grande questão trazida por Epstein residia também nos aspectos relacionados ao espaço e ao tempo. A indagação consistia em identificar, assim, quais elementos poderiam ser

considerados fotogênicos, ou seja, elementos os quais a arte cinematográfica poderia valorizar. E Epstein afirmava: “... somente os aspectos móveis (...) das coisas, seres e almas podem ser fotogênicos. (...) A fotogenia (...) não admite estagnação. (...) E o movimento atravessa o espaço e o tempo.” (1991).

Segundo Leo Charney (2004), Epstein ainda relaciona “a concepção de tempo-espaço ao esvaziamento do presente na modernidade.”. Para o cineasta, a fotogenia transformava a relação do homem com o momento do instante, uma vez que tudo que aparecia na tela se transformava, gerando um estranhamento. E essa sensação é que vinha ao encontro dos possíveis momentos epifânicos que ocorriam através das sensações a que os espectadores eram submetidos. Aí residida a beleza da arte cinematográfica.

Na verdade, o que ocorria era um estranhamento que atingia diretamente o cotidiano desatento do indivíduo frente a elementos com os quais se acostumara. Ao ser trazido para o cinema, a fotogenia transformava tudo e fazia com que o olhar e as sensações do espectador se transformassem numa releitura de seu próprio dia a dia.

Esta é uma das razões pelas quais o “cinema de atrações” obteve tanto sucesso, ao mostrar nas telas cenas insólitas, por vezes, que remetiam o espectador a vivenciar sensações que o remetiam a um estranhamento, seguido de forte abalo sensorial, como a famosa cena de Lumière, em 1895, ao mostrar uma locomotiva enorme chegando a uma estação. Era o cinema associado à cultura do instante.

Mais do que isso, o cinema, além de ter incorporado elementos que podiam ser encontrados na vida moderna, ainda trouxe uma forma de *flânerie* para as massas, não só pelo que ora ali se apresentava na tela. A mesma perspectiva pode-se afirmar em relação à imprensa, cuja tiragem aumentava exponencialmente, e que também trazia em suas narrativas o olhar vagante do *flâneur*.

E foi exatamente essa cultura da *flânerie* que remeteu o público parisiense a uma atitude de voyeurismo em relação a alguns episódios noticiados nos jornais e revistas. Um dos fatos mais inusitados desse momento, no final do século XIX, foi a quantidade absurda de visitantes ao necrotério municipal, situado atrás da Catedral de Notre Dame. Segundo SCWHARTZ (2004).

O necrotério atraía tantos visitantes regulares quanto grandes multidões de até 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados, quando a história de um crime circulava na imprensa popular e os visitantes curiosos faziam fila na calçada à espera de andar em fila pela *salle d'exposition* para ver a vítima. (SCHWARTZ, V.: 2004, p. 338).

1.2 Modos de percepção e a indústria do entretenimento

A cidade de Paris, ao final do século XIX, vivia um momento bastante profícuo em relação à imprensa. Essa época foi a gênese da imprensa popular, a “*grande presse*”, consequência direta da alfabetização das classes menos favorecidas. A industrialização, no Segundo Império, promoveu o crescimento populacional nas grandes cidades e transformou as populações campesinas, que estavam sempre ávidas por conhecimento.

Além disso, havia um mundo de aspectos capitalistas que envolvia, sobretudo, os jornais, “(...) que sofrem a influência material da indústria: uma prensa mecânica a vapor equivale a dez prensas antigas de madeira.” (MEYER, 2005). A imprensa participava, assim, de toda a atmosfera de crescimento e desenvolvimento das grandes cidades.

Com o crescimento da tiragem dos jornais, surgiu a necessidade de diferentes tipos de textos para atender distintos leitores – desde os recém alfabetizados a outros com ampla formação acadêmica – o que acarretou uma diferenciação de classe: o público burguês e o popular. Os jornais buscavam o enorme contingente de pessoas ávidas por ter acesso à leitura, principalmente o “jornal de um tostão”.

Cabe ainda ressaltar o enorme crescimento de um tipo de ficção, além do romance folhetim: os *fait divers*. Para Roland Barthes, a principal característica do *fait divers* é ser “uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo seu saber: não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete a nada mais além dele mesmo” (BARTHES, 1966, p.189).

Este “relato romanceado do cotidiano real” (MEYER, 2005) traz ao público narrativas inusitadas, que têm um enorme alcance – tiragens de 33 mil exemplares, em 1863, a 363.000, três anos depois. Números nada modestos, inclusive para os dias de hoje. *Le Petit Journal*, o próprio modelo da *petite presse*, pretendia atingir as camadas menos nobres da sociedade e sua fórmula deu certo, pois conseguiu ser um novo gênero jornalístico e foi distribuído por um sistema rápido e eficiente, que alcançou todas as cidades francesas. Segundo Marlise Meyer (2005):

A narrativa do *fait divers* visa essencialmente provocar reações subjetivas e passionais no leitor-ouvinte. Tende a abolir a distância que o separa do acontecimento e dar-lhe a ilusão de que participa ele próprio da ação. (MEYER, M: 2005, p. 101).

Ao manter com o público esse tipo de interlocução, ou a possibilidade de intervenção, os *fait divers*, através do *Le Petit Journal*, consolidou a separação entre a imprensa popular e a burguesa, que manteve a alta literatura nos grandes jornais, enquanto a primeira, nos jornais de um tostão.

A narrativa extraordinária trazida pelos *fait divers*, de um modo geral, ilustrada na capa do jornal, com um sensacionalismo *sui generis*, detalhava acidentes terríveis como atropelamentos ou suicídios e fazia com que as pessoas, de maneira mórbida, se interessassem em ver os defuntos daqueles episódios no necrotério acima referido. Tudo isso conferia, assim, a visão de um teatro em que os espectadores, movidos pela cultura do olhar e pela necessidade de proximidade com o real, por ele se interessavam cada vez mais.

Pode-se afirmar, sem nenhum equívoco, que o necrotério competia em número de visitantes a quaisquer outras atrações parisienses da época. Tudo que ali ocorria, desde as grandes multidões que por ali passavam até a história dos insepultos ali expostos, representavam a espetacularização da vida de Paris. Segundo SCHWARTZ (2004):

Em parte um resumo visual da palavra impressa, o necrotério transformou a vida real em espetáculo até ser finalmente fechado para o público em 1907 - um ano com frequência considerado um divisor de águas entre os historiadores de cinema e que na França foi marcado, em particular, por uma proliferação de instituições dedicadas exclusivamente ao cinema. O público, ao que parece, havia mudado da *salle d'exposition* para a *salle du cinema*. (SCHWARTZ, V.: 2004, p. 338).

Um outro local que atraiu milhares de pessoas, desde sua inauguração, foi o Musée Grévin, o museu de cera de Paris. A intenção de seus fundadores era a de trazer o cotidiano para o público, através de imagens as mais fidedignas possíveis. Cada uma das figuras apresentadas trazia consigo objetos que as compusessem quase iguais aos modelos reais, pois havia um grande contingente de visitantes que não conheciam as pessoas ali representadas.

Criavam-se, assim, mini narrativas da vida parisiense, trazendo a realidade para o museu, utilizando todos os recursos alcançáveis para ratificar a veracidade do que era exposto, sendo montada, inclusive, toda a ambiência para as pessoas ali representadas se localizarem, como bares, escritórios, casas, quartos. Tudo isso agradava muito ao público que o frequentava e seu sucesso derivava exatamente do olhar do espectador para o que era exposto.

O que há a ressaltar é a variedade apresentada e a rapidez com que esses ambientes eram modificados, de acordo com as novidades noticiadas pelos jornais. Em outras palavras, tratava-se de crônicas que traziam, através da representação visual, o que estava em pauta no cotidiano da cidade de Paris. Mais do que isso, possibilitava, ainda, a sensação de

proximidade com a representação de celebridades, como o presidente, o governador, o prefeito, artistas importantes daquele momento histórico.

Atrelada a isso, havia uma curiosidade em relação às representações das celebridades: muitas delas apareciam em situações de casualidade, intimidade, ou seja, abria-se a perspectiva de o visitante perceber que celebridades, normalmente vistas em suas condições oficiais, podiam ser vistas de forma mais prosaica, em outras perspectivas de visão. Segundo SCHWARTZ (2004):

Durante anos, os quadros do Musée Grévin apresentaram diversas cenas das *coulisses* (bastidores) – representações de uma perspectiva não acessível à maioria dos espectadores e domínio quase sempre reservado para *flâneurs* supostamente privilegiados. (...) O conteúdo dos quadros e o modo como situavam os espectadores contribuíram para transformar os visitantes do museu em *flâneurs*. (SCHWARTZ, 2004, p. 428).

Havia um esforço verdadeiro por parte dos organizadores do museu para que tudo viesse, verdadeiramente, ao encontro do gosto do público visitante, que buscava o máximo de fidedignidade ao que era apresentado, com as cenas da modernidade que a todos tanto encantavam. Mais do que isso, estimulava-se a mudança rápida do que era mostrado, estabelecendo-se a relação do que era representado com a encenação e a narrativa. Tudo isso, certamente, associa-se ao início do cinema.

Um outro elemento que foi sucesso entre os espectadores parisienses foram os panoramas. Entre os anos de 1880 e 1890, constituíram um tipo de diversão que levou milhares de pessoas atrás daquele tipo de entretenimento, que chamava a atenção por representar a realidade na qual a vida era capturada através do movimento.

Os panoramas buscavam apresentar a realidade com bastante detalhamento e, invariavelmente, referiam-se a fatos cotidianos, a fim de chamar a atenção dos espectadores, invariavelmente alcançado, já que sempre ficavam lotados. Pode-se afirmar, inclusive, que os panoramas eram utilizados como meios de informação, antes da imprensa de massa. Segundo Schwartz (2004):

Os panoramas do fim do século XIX romperam com as representações panorâmicas tradicionais, voltadas para a paisagem, apesar do fato de que ilustrar pessoas não era tão eficaz quanto pintar uma paisagem na criação do efeito realista. O realismo não era mais simplesmente um efeito de representação visual. (SCHWARTZ, 2004, p. 428).

Originários da utilização da técnica da cópia da natureza pela pintura, os panoramas, através de vários recursos técnicos, tornaram-se uma diversão que salientou o efeito ilusório no espectador. Na verdade, era uma grande fantasmagoria, um esforço de construção do real não só do que era representado, mas também do espaço no qual ele se encontrava.

Ao trazer todo esse efeito do real para os panoramas, com a simulação de várias situações que eram tão próximas dos fatos cotidianos concretos, estava sendo semeada a gênese do cinema. Apreender o mundo por meio de técnicas que aproximavam a realidade e a ilusão, na verdade, já era, desde o século anterior, motivo de curiosidade do observador que se deparava com múltiplas possibilidades de ponto de vista. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2003):

Os panoramas deixam transparecer um *pathos* típico do século XIX: ver. Tal como a natureza é trazida para a cidade, por sua vez, a cidade é convertida num horizonte natural. Nos panoramas, arremata Benjamin, a cidade ganha as dimensões de uma paisagem, como também ela o seria, mais sutilmente, para o *flâneur*. A mesma disposição a visitar outros tempos e lugares manifesta nas feiras e nas histórias de aventuras. (PEIXOTO, 2003, p. 111).

É indiscutível a importância dos panoramas, uma vez que um novo modelo de postura no olhar do observador acaba ocorrendo: a visão instável do *flâneur*. Ele é o espectador cuja visão não se mantém estática, mas atenta a toda a movimentação que ocorre na apresentação das cenas. Tanto os espectadores quanto o *flâneur* necessitam desse olhar que abarca todo o espaço, a fim de que possa assimilar tudo o que estiver ali para ser visto.

Dessa mesma maneira, os transeuntes das grandes cidades como Paris vivenciavam a mudança na perspectiva do olhar e, conseqüentemente na percepção de tudo que estava a sua volta, inclusive quando caminhavam pelas galerias comerciais – as passagens - espaços destinados ao consumo e aonde, em suas entradas e saídas, de um modo geral, eram construídos os panoramas.

Percebe-se, então, através de todos os aspectos apresentados – a fotogenia, o museu de cera, os panoramas -, que se pode notar a dinâmica do real e do ilusório, da questão da distância dependendo de um observador e das técnicas que envolvem o objeto apresentado, e do interior e exterior, sobretudo na análise dos panoramas. A análise ratifica a ideia de que cada um deles, ao trazer a ideia da ilusão, conduz o espectador à proximidade com a realidade representada.

1.3 Modernidade/modernização e o progresso nas cidades

Segundo Hans Ulrich Gumbrecht (1998), esse período foi caracterizado não só pela popularização da imprensa e acesso do grande público a novas formas de entretenimento, mas também pelo acesso a novidades tecnológicas nunca antes imaginadas, como o cinema e o automóvel, o que remetia as pessoas à esperança de que a modernidade era o caminho para um futuro de estabilidade e prosperidade.

Evidentemente, esse sentimento de esperança não é uma particularidade desse momento; no entanto, mesmo que de forma absolutamente difusa, é tipicamente moderno. Para Gumbrecht, ao trabalhar com os conceitos de modernidade e de modernização, atrelados à ideia de progresso, não se deve perder de vista a concepção de que, ao longo da história, sempre houve a sobreposição desordenada de conceitos referentes a outros conceitos.

Ao longo da história da humanidade, diferentes projetos de modernidade apareceram e se sucederam, mas não de uma forma ordenada, como se pode imaginar. Na verdade, sobrepuseram-se e inter cruzaram-se, em vários momentos, atestando a complexidade da compreensão de suas dimensões. Ao apresentar a reconstrução da história da modernidade, Gumbrecht apresenta conceitos extremamente importantes acerca dos temas da modernidade e da modernização, quando percorre fatos que se constituíram em marcos fundamentais para a construção da episteme referente a eles.

Inicialmente, ao recompor a história da modernidade, Gumbrecht cita o descobrimento da América, em 1492, e a invenção e disseminação da imprensa como marcos fundamentais em relação ao período anterior, a Idade Média, e a forma como os homens se relacionavam com a realidade: havia uma estabilidade, uma vez que crenças e juízos estabelecidos pela religião determinavam essas certezas acerca do mundo que envolvia os indivíduos.

No entanto, com o seguir da história, o homem se vê exposto a determinados fatos que começam a colocar em xeque os dogmas estabelecidos pela fé, trazendo-lhe a necessidade de estabilidade para explicar e orientar suas convicções, algo que, através da religião, estabelecia limites para a compreensão de situações significativas.

Com a perda do valor do princípio divino, o homem viu-se obrigado a constituir novos sentidos. Gumbrecht identifica uma relação com o real a qual chamou de campo hermenêutico. Segundo o estudioso:

O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão. (GUMBRECHT, 1998, p.12-13).

Durante mais ou menos dois séculos, o homem, a partir de sua própria construção, conseguiu produzir um acervo de significados consistentes e suficientes para o entendimento do mundo que o cercava e sua realidade, a partir do entendimento de que todos haviam se distanciado do passado no qual a tradição lhes apresentava uma compreensão equivocada das estruturas do real.

A partir do século XIX, no entanto, a história coloca o campo hermenêutico em questionamento, indicando, segundo Gumbrecht, que a história, verdadeiramente, a partir de sua própria configuração, se transforma, de forma imprevisível. Isso pode ser confirmado, nesse momento, através da Revolução Francesa, que vai trazer ao homem daquele momento um quadro de situações com características distintas das que vivera até então. Essa peculiaridade do instante o leva a questionar o “observador de primeira ordem” e a objetividade rasa de sua interpretação. Surge o “observador de segunda ordem”, no momento que ele denomina de “modernidade epistemológica”

A “modernidade epistemológica” vai apresentar, segundo Gumbrecht, um observador cuja percepção do mundo ocorre através da consciência de seu corpo individual, como um meio de percepção para a compreensão de um entorno que também está em processo de reavaliação. Isso ocorre, sobretudo, pela atração exercida por avanços nos estudos acerca da anatomia humana, da funcionalidade dos órgãos e pelo interesse na compleição física e características estéticas.

No entanto, o interesse pelos aspectos corpóreos se distingue da forma como ocorrera na Idade Média. Há nesse instante uma atenção voltada para os sentidos e seu papel na interpretação e compreensão do mundo de maneira mais eficaz e transparente. Segundo Gumbrecht:

Uma vez, contudo, que a percepção como ato físico e o mundo material como seu objeto se tornaram novamente tópicos, surgem as questões de saber como eles se relacionam com um tipo de experiência que é baseada exclusivamente em conceitos – e se a percepção física e a experiência conceitual podem em todo caso ser mediadas ou reconciliadas. (GUMBRECHT, 1998, p.14).

A “modernidade epistemológica” continua sendo um espaço em que a apreensão de conhecimentos decorre da produção de conceitos oriundos do desenvolvimento da História

propriamente dita – fatos ocorridos protagonizados por seres representativos, que vão se sucedendo, de acordo com a passagem do tempo – e a manutenção do campo hermenêutico.

Gumbrecht reafirma, portanto, que a “modernidade epistemológica” também não deu conta de absorver a dinâmica específica do caminhar da história (ou do real), que nesse momento, na verdade, tentou repetir o modelo do “sujeito de primeira ordem”. Isso ratifica a ideia de que a dinâmica da história é particularizada, ou seja, cada tempo tem a sua caracterização, e a busca de estratégias e referências para compreendê-la, própria do “campo hermenêutico”, não podem e nem devem ser repetidas.

Seu estudo ainda indica que, no século XIX, a análise da história trouxe um reforço à necessidade de interpretação do real, a partir de dois métodos: a historicização e a narrativa. Através de longas narrativas, acreditava-se na possibilidade de aclarar ambiguidades de discursos utilizados na construção do conhecimento.

É curioso destacar que, segundo Gumbrecht, há a sensação de que as longas narrativas historicizadas se blindam do processo de transformação e conseqüente instabilidade por que o mundo passa, inexoravelmente, provocados pelas mudanças que aceleram o tempo no interior do cronótopo historicista. Ou seja, todas as modificações ocorridas eram respaldadas por uma explicação objetiva e finalista, gerando uma sensação de que isso evitaria qualquer tipo de leitura equivocada.

Há de se salientar um terceiro momento, a “Alta Modernidade”, ocorrida, segundo Gumbrecht, entre as últimas décadas do século XIX e as iniciais do XX, quando ocorre uma grande crise de representação. A discussão discorria sobre o fato de que há uma renúncia para com a função de representação. Segundo Gumbrecht:

Nunca antes e nunca depois estiveram os poetas tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser “subversivos” ou mesmo “revolucionários”. (...) Em vez de tentarem preservar a possibilidade de representação, os surrealistas e os dadaístas (...) se tornaram cada vez mais decididos a romper com a função da representação. (GUMBRECHT, 1998, p.19).

O que o autor, na verdade, aponta é um posicionamento extremamente radical de negação da possibilidade de qualquer relação de estabilidade entre o homem e o real. Indica, além disso, a compreensão de que há algo externo ao sujeito – a realidade – que não pode ser abandonada, já que há o risco de empobrecimento da vida interior e das experiências, de um modo geral. Há, ainda, em seu estudo, uma referência à Pós-Modernidade, em que o filósofo afirma:

A versão filosoficamente mais interessante do conceito de Pós-Modernidade (...) consiste em conceber nosso presente como uma situação que desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades que têm se seguido uma à outra desde o século XV. (GUMBRECHT, 1998, p.21).

Para o autor, a destemporalização e a multiplicidade de referências indicam a volatilidade e flutuação de um mundo cujas características, a cada dia, se tornam mais presentes “e se hoje esses conceitos entraram em crise, então se pode supor que a crise atinge de fato a centralidade da interpretação” (GUMBRECHT, 1998, p.143).

Cabe destacar ter sido de fundamental importância à tese o estudo do período da Alta Modernidade, tempo de grandes transformações no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, graças aos avanços tecnológicos, que vieram a modificar relações de cunho histórico-sócio-cultural. Fez-se a interpretação e compreensão do espaço da sociedade carioca frente a tais modificações e a análise dos aspectos referentes ao impacto das mudanças, na perspectiva da modernidade neurológica.

As particularidades desse período na sociedade carioca e todas os desdobramentos vividos pela população de diferentes classes sociais serão apresentados mais à frente, ao analisarmos os textos dos autores João do Rio e Lima Barreto, especificamente as crônicas, que apresentaram muitas cenas referentes às transformações do espaço e seus efeitos nas pessoas.

2 A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO DA MODERNIDADE

A Revolução Industrial, a partir da segunda metade do século XVIII, trouxe consigo uma série de transformações, uma vez que foi o período em que houve um enorme desenvolvimento tecnológico, equipando as recém-criadas indústrias e possibilitando uma produção maior. Iniciou-se na Inglaterra e logo avançou para outros países, dando início ao capitalismo, que transformou completamente as relações de trabalho.

Tendo a capacidade produtiva aumentada, houve a substituição da força de trabalho manual pela da máquina. Além disso, houve outros aspectos negativos: aumento na exploração de recursos naturais e exploração de trabalhadores, que passaram a ter extensas jornadas, sem quaisquer direitos.

O que se viu, efetivamente, foi uma grande transformação no estilo de vida da sociedade. À medida que os grandes capitalistas foram aumentando seu lucro, ia crescendo, simultaneamente, a necessidade de investimentos em processos de melhorias nas condições de transporte dos produtos fabricados. Assim, houve um grande aporte financeiro para as construções de estradas de ferro, a fim de que o escoamento da produção se desse mais rapidamente e em maior quantidade.

Todo o processo produtivo passou a ser mais ágil e isso foi bom para os capitalistas, que tiveram seus lucros aumentados. No entanto, para os trabalhadores, o cenário que passou a se apresentar foi o de uma drástica redução no salário, um aumento significativo no número de horas trabalhadas, chegando a uma rotina de dezesseis horas por dia, além da ausência de políticas de proteção para os que se acidentavam nas máquinas. Após vários protestos e greves, algumas vitórias foram alcançadas, principalmente a diminuição da jornada de trabalho para dez horas por dia.

Uma outra consequência que foi determinante para a mudança radical nas cidades foi a formação das grandes concentrações populacionais. O crescimento da indústria criou e abriu frentes de trabalho para uma expressiva quantidade de trabalhadores que passaram a morar nos centros urbanos, tais como Londres e Paris. Houve, então, a concentração da classe trabalhadora em cidades europeias cuja estrutura não era adequada para suportar um contingente populacional tão elevado, construído, sobretudo, pelas grandes levas de pessoas, que buscavam oportunidades melhores, distantes do interior.

Uma nova estrutura econômica movimentava a sociedade, que passou também a vivenciar transformações, devido a um progresso que, inexoravelmente, se apresentava, através de técnicas novas de equipamentos em todas as áreas: a criação da daguerreotipia, o desenvolvimento da imprensa, através de rotativas mais rápidas, que conseguiam imprimir um número maior de exemplares de jornais, além de uma grande expansão da publicidade, que era uma grande fonte de lucros.

A dinâmica de uma nova ordem social remetia, forçosamente, a um novo planejamento para as cidades, que cresciam e necessitavam de melhorias para todos. Em Paris, o espaço urbano foi transformado e modificado, com o comando do prefeito Eugène Haussmann. Era fundamental que houvesse vias rápidas para o escoamento dos produtos das fábricas, para o incremento do comércio e para a própria movimentação das pessoas entre as regiões.

Seria necessária, assim, uma rede de transportes com capacidade de promover um deslocamento seguro para as pessoas de uma região para outra. Foi um dos passos para o início da diferenciação que o estado burguês e capitalista promoveu em relação aos conceitos de público e privado.

É importante registrar que, ao longo dos processos revolucionários ocorridos no final do século XVIII e início do XIX, o conceito do que era privado caminhava pelo viés do que devesse ser conspiratório, ou contrário à ordem vigente. O processo de aburguesamento ocorrido ao longo do século XIX, sobretudo, a partir de sua segunda metade, promove, no entanto, a distinção entre o local de trabalho e o de moradia das pessoas.

Dessa forma, uma nova maneira de utilização do espaço público coletivo contribui para a distinção que o indivíduo passa a fazer em relação ao de sua casa e de sua família. Cabe destacar, no entanto, que essa visão cabe, exclusivamente, ao homem burguês, que consegue estabelecer o distanciamento de seu olhar para o real – a vida no trabalho - e o seu olhar para o espaço em que vivencia suas ilusões e se sente acolhido, distanciado do mundo de agruras da cidade grande.

A sua casa passa a ser o local em que seu universo particular se estabelece e lhe dá condições para a batalha do dia seguinte. E é assim que se constroem símbolos da cultura burguesa e capitalista que ajudam na montagem desse cenário de acolhimento: os retratos na parede, a arrumação da casa, o conforto, o espaço para refeições, as cortinas, os quadros, tudo isso compõe o cenário de acolhimento da família burguesa.

Não era essa a realidade das classes populares, de trabalhadores mais humildes, no entanto. Por conviverem em espaços pequenos e insalubres, além de bastante povoados, como os cortiços, a manutenção da intimidade era praticamente impossível. Esses locais eram vistos pela sociedade aburguesada como perigosos, onde só havia doenças, crimes e pessoas vulgares.

Na primeira metade do século XIX, então, Paris é uma cidade que convive com os dilemas de ver sua população aumentando, de não apresentar condições de uma sobrevivência digna para uma grande parte da população, que vivia miseravelmente, em condições desumanas e com uma nova ordem que se estabelece na redefinição dos espaços.

Com o avanço da técnica, – ampliação das estradas de ferro, a fotografia, dentre outras novidades, a configuração urbana de Paris remetia a uma urgência em modernização. Os empresários, industriais, comerciantes entendiam que somente em uma cidade em que a nova ordem burguesa pudesse possibilitar a construção, circulação e aquisição de riquezas seria viável.

A partir da reforma urbana de Eugène Haussmann, Paris tornou-se símbolo de uma cidade que respirava a modernidade e transformou-se num modelo que foi seguido por várias outras cidades no mundo. Todo esse conjunto de fatores remete ao porquê de um crescimento populacional tão grande, na segunda metade do século XIX, nas grandes capitais europeias.

E, a partir de toda essa transformação, há uma racionalização do espaço urbano parisiense, com ruas e avenidas mais largas, pontes interligando regiões antes distanciadas e criando uma facilidade maior para a chegada às gares dos trens. No entanto, não se pode dizer que esta qualidade de serviços chegava ao transporte público dentro da cidade que, até a metade do século XIX, era bastante precária.

Com a ideia de que a circulação de bens e pessoas era importante para o crescimento econômico, era imprescindível e urgente a melhoria dos transportes públicos e, em 1855, foi fundada a Companhia Geral de Ônibus. Tudo isso remetia à necessidade de transformar a cidade antes desarticulada, num todo participativo de um conceito de modernidade.

Dessa forma, o conceito de circulação, deslocamento, movimentação foi assumindo o cenário da *urbe* moderna. Toda a dinâmica da cidade assume um teor de dinamicidade, de cosmopolitismo, que vai atingir diretamente as pessoas em seu modo de agir, uma vez que o que se configurou para o cidadão, a partir dali, foram condições de convivência com elementos com as quais ele não estava acostumado a conviver. Segundo Jonathan Crary:

Realocar a percepção na espessura do corpo foi uma pré-condição para a instrumentalização da visão humana como um mero componente de novas combinações mecânicas. Essa desintegração de uma distinção incontestável entre o interior e o exterior tornou-se uma condição para o surgimento de uma espetacular cultura modernizante. (CRARY, 2004, p. 68).

A partir de um processo ao qual Walter Benjamin (1986) denominou de desenraizamento, uma vez que o indivíduo se distancia de sua territorialidade, passou a vivenciar outras sensações que colocam o transeunte sempre atento, com suas modalidades perceptivas em constante estado de mutação, de crise. Paradoxalmente à perda da estabilidade perceptiva, ocorre a disciplinarização da atenção.

Numa sociedade em que o processo de industrialização, a ampliação do comércio, o advento de novas formas de lazer e cultura proliferavam diariamente, a desatenção passa a ser encarada como um problema a ser transposto. Na perspectiva de Jonathan Crary (2013, p.38), “Mas o que foi quase sempre rotulado como uma desintegração regressiva ou patológica da percepção era de fato indício de uma mudança fundamental na relação do sujeito com o campo visual.”.

Ou seja, a expansão das ruas, da abertura de grandes bulevares, do incremento no comércio, a mobilidade das pessoas se intensificou e constituiu um cenário que passou a ser registrado pelos escritores nas fisiologias. Tudo era passível de ser notado naquele ambiente de transformações nesse tipo de literatura panorâmica, ou seja, o cotidiano de uma cidade que se modificava, através de reformas estruturais e, também, em seus hábitos sociais.

Esse contexto de admiração pelo novo vem ao encontro do conceito de *flâneur*, aquele cuja rua é a sua moradia, distintamente do burguês, que sente segurança em seu mundo particular. Segundo Walter Benjamin, para o *flâneur*:

(...) os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são as suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (Benjamin, W.: 1989, p. 35).

Quando as passagens começaram a surgir, eram o que de mais moderno havia, no comércio: um espaço em que as mercadorias ficavam expostas em vitrines que buscavam seduzir os passantes, “(...) caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações.”. (BENJAMIN, 1989, p. 35). No entanto, era muito tímida ainda a ideia de um comércio efetivo, movimentado e consistente, como o que veio a surgir a partir das grandes lojas de departamentos. Segundo Walter Benjamin:

A *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias.” As galerias são um meio-termo entre a rua e o interior da casa. (...) A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. (BENJAMIN, 1989, p. 35).

O *flâneur*, personagem urbano, assim como os indivíduos da grande metrópole que cresce em seu entorno, acomodava-se a uma circunstância nova e que lhe causava estranhamento. Mas, diferentemente da grande maioria da massa que se espantava com as mudanças, ao mesmo tempo, deleitava-se, através da visão, seu sentido preponderante, com a paisagem que o circundava.

Com seu olhar perspicaz e com total descontinuidade na sua observação, o *flâneur* observa a paisagem que se caracterizava pelo surpreendente, pela indeterminação, pelo desejo de conhecer os espaços nunca antes percorridos. Não é o prosaico que o seduz, mas o que não é percebido pelo olhar do indivíduo comum da multidão.

E assim se constrói seu traço distintivo: através de um proposital distanciamento, desloca-se através de um rumo indefinido. Seu passeio é a própria descoberta em si, uma vez que mantém a separação entre si próprio e o que é visto. O anonimato lhe assegura o conforto de sentir-se em casa, em qualquer lugar a que vá e lhe proporciona a independência de que necessita para sentir-se um indivíduo livre para suas observações. Segundo Benjamin:

No *flâneur*, o desejo de ver festeja o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o detetive amador; pode se estagnar na estupefação – nesse caso o *flâneur* se torna um basbaque. As descrições reveladoras da cidade grande não se originam nem de um nem de outro; procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações. (BENJAMIN, 1989, p. 69).

Na verdade, o desejo do *flâneur* é ir ao encontro de realidades e conhecê-las, a partir de um olhar que a grande maioria das pessoas não exercita. A arte da *flânerie*, portanto, é para poucos e os que a desenvolveram defrontaram-se com cenários bastante distanciados do senso comum. O flerte com o inusitado, com o que, por vezes, se escondia nos mais recônditos recantos da cidade moderna, era o deleite do *flâneur*.

No entanto, nem sempre a *flânerie* era compreendida em uma sociedade que se pretendia ser moderna e cuja base era industrial e burguesa: o trabalho na indústria e no comércio formavam a base para consolidar o caminho para o que se considerava progresso. Nesse sentido, o flunar associava-se a um ócio que não combinava com os objetivos traçados pelas elites dominantes. Segundo Renato Ortiz:

Podemos apreender a arte da flânerie através da oposição entre ócio e trabalho. Benjamin, retomando uma expressão de Marx, nos lembra que na sociedade burguesa a preguiça deixou de ser heróica (cf. Benjamin, 1986, p. 99). Ou seja, o lugar que o ócio desfrutava nas sociedades anteriores foi definitivamente deslocado pela preeminência do trabalho. (...) Ao derrotar a nobreza e proscrever a ociosidade, ela impulsionou o desenvolvimento da ética do trabalho. O controle do tempo, sinônimo de dinheiro, irá se contrapor às práticas que o desperdiçam. Contenção e ascetismo tornam-se virtudes. O *flâneur* se contrapõe a esta tendência dominante. (ORTIZ, 2000, p.4).

O compromisso com a modernidade, com o positivismo e o progresso se apresentava sob a perspectiva de redefinições em relação a rupturas com formas tradicionais de trabalho, produção, arte e cultura colocando a produção industrial que buscará sempre eficiência na sua produção e lucros daí decorrentes. Esta é a dinâmica do capitalismo, que impactará todos os grupos da sociedade e criará novas formas de convivência.

Nasce a incessante busca pelo novo, pelo encantamento e conseqüente necessidade de eficiência técnica a cada dia mais necessários. Mas, havia um cenário novo: antes do processo de modernização, somente uma camada privilegiada tinha acesso a determinados itens como eletricidade, gás, que passaram a ser universalizados.

Esse aspecto da modernização vem ao encontro do que preconizava a Revolução Francesa, em um dos seus pilares: a igualdade de direitos, ao menos no que diz respeito àquilo que o Estado tem obrigação de oferecer aos cidadãos. Nesse sentido, o conceito de cidadania, teoricamente, poderia ser alicerçado em uma sociedade cujos estamentos foram uma característica no período pré-revolução.

Cabe ainda ressaltar a forma com a qual os indivíduos receberam tantas mudanças em seu cotidiano. Se houve, por um lado, benefícios reais como a eletricidade e melhoria nos transportes, por outro, concorrem alguns aspectos que merecem ser analisados: a questão da individualidade e a forma com a qual as pessoas passaram a se comportar na multidão e de que forma isso ocorreu.

Inicialmente, é fundamental que se registre o fato de que, em meio à massa de pessoas que circulam nas grandes cidades, qualquer traço de individualidade passa despercebido. Quaisquer elementos particulares são absorvidos na multidão, criando um anonimato àqueles que pelas ruas circulam.

Na perspectiva benjaminiana, através de uma visão marxista, os indivíduos passam a ser um elemento que consolida o capitalismo, uma vez que, ao perderem sua singularidade, passam a apresentar um mesmo padrão, um mesmo comportamento, buscando os mesmos

objetivos, que se traduzem na busca de lucros e de ascensão social, a um pertencimento dentro da sociedade.

Nesse sentido, cresce a coerção sobre aqueles que querem se sentir pertencentes aos grupos de maior destaque, uma vez que o capital cria uma busca de afirmação de identidades, sobretudo em meio à massa que uniformiza as individualidades. Nessa nova construção de vivência impetrada pela serialização, tudo se transforma em mercadoria, inclusive o indivíduo que se desconstrói no meio da multidão.

Nesse cenário, o dandismo é a contraposição à multidão, que passou a caracterizar as grandes cidades. O dândi, antes de tudo, almeja alcançar a originalidade, bem distante dos elementos assertivos da ordem burguesa. De alma essencialmente aristocrática, usa a indiferença como forma de distanciamento do que é massificado.

Essa é a razão por que todo o seu modo de ser e se apresentar na sociedade vem de encontro ao perpetrado pela moral da família burguesa. A partir de um comportamento cuja diferenciação se inicia na indumentária – sempre elegante, com luvas, chapéu, ternos bem cortados, bengala, echarpes, lenços na lapela-, o dândi se distingue, de forma aristocrática, da multidão e, por isso, não se uniformiza.

Cabe destacar aqui a forma com a qual os pensadores Simmel, Benjamin e Kracauer identificam o viés fragmentário na construção epistemológica sobre o sujeito, sobretudo na visão que os dois últimos têm em relação aos elementos marginais. Segundo Kracauer:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente (KRACAUER, 2009, p. 91).

Kracauer atenta para os elementos - objetos e ações – prosaicos que constituem o cotidiano para neles encontrar a dinâmica com que a ideologia moderna toma substância e forma. Assim, através da referida uniformização já vista nas multidões, observava-se também que tudo girava em torno de um elemento comum: uma unidade que se torna foco de interesse estético.

O exemplo citado refere-se às chamadas *Tillergirls*, companhia de teatro de revista americano, que se apresentava com a mesma padronização de roupas militarizadas e movimentos para as dançarinas em suas coreografias e que se espalharam pelo mundo inteiro. Para Kracauer, “O elemento portador do ornamento é a massa”. (2009, p. 92).

O ornamento da massa vai referir-se a uma racionalidade enfraquecida a que o sistema capitalista aspira. Em outras palavras, há a mecanização taylorista no domínio do corpo para espectadores que, uniformemente, assistem ao espetáculo. O que ocorre, efetivamente, é uma compartimentalização de uma *ratio* criada pela organização capitalista. Há na simetria presente nas *Tillegirls* e que caracteriza o ornamento da massa a presença da busca de um projeto político de organização estética, que viria a estar presente futuramente em regimes totalitários. Segundo Pedro Rocha de Oliveira (2011):

Kracauer faz uma comparação elucidativa entre as “constelações vivas nos estádios” e as paradas militares. Se, nestas últimas, a mobilização de massa tinha o sentido não-imanente de evocar o sentimento nacional, nas constelações vivas a simetria e a mobilização “não têm nenhum significado além de si mesmas”. (OLIVEIRA, 2011, p. 244).

Essa lógica da imanência do ornamento da massa é como a produção capitalista, cujo objetivo maior, ainda que não declarado, é o de ampliar, cada vez mais, os lucros, mesmo que não haja público consumidor para tantos produtos, mas que os deseja sempre e faz mover a roda da fortuna, no anseio de tê-los.

Em outras palavras, o elemento quantificador presente remete a que o processo de produção no capitalismo se reduza a um abstracionismo alienante em que tudo – mercadorias, pessoas – se destituam de seus conteúdos substanciais. Dessa forma, a maneira como o ornamento da massa se apresenta é como a sociedade se expressa e não apenas uma distração. A abstratividade que é inerente à sua forma é influente e vem ao encontro da estrutura capitalista necessária aos operadores político-financeiros daquele momento. Segundo Kracauer:

A construção do edifício depende do formato e do número de pedras. É a massa que é empregada aqui. Tão-somente enquanto parte da massa – não enquanto indivíduos, que creem serem formados a partir de seu interior - é que os homens são fragmentos de uma figura. (KRACAUER, 2009, p. 93).

Quando se valoriza pouco o ornamento da massa, ignora-se o fato de que a sua realidade, a sua existência está acima das individualíssimas produções às quais Benjamin entendia ainda terem uma aura. E é exatamente esta a crítica que Kracauer fazia à intelectualidade de seu tempo: a cultura de massas busca restabelecer paradigmas que remetem à valorização mítica.

Este tipo de resgate ocorre em decorrência do paradoxo que há entre o fato de que a técnica, que emancipa o homem, não está a serviço dele; ao contrário, oprime-o e submete-o à

condição de um aprendizado obrigatório de seu funcionamento e de medo perante a falta de domínio. Entende-se a razão por que as primeiras salas de cinema apresentavam uma arquitetura exuberante, um conforto excepcional, como se quisesse mostrar ser ali um local sagrado.

Na verdade, toda a relação com o paradigma mítico é um subterfúgio que busca minimizar o que a técnica, no capitalismo, trouxe ao homem: as grandes crises sociais, decorrentes do paradoxo entre o excesso de produção com exploração de mão de obra e miséria. A partir dessa visão é que se pode observar o que, efetivamente, ocorre com o indivíduo que vive nos grandes centros e as consequências advindas de sua convivência com a técnica.

Num momento em que a técnica, associada a um viés capitalista, é colocada em primeiro plano, observam-se diferenças cruciais, nem sempre positivas, não só no cotidiano das pessoas, mas, principalmente, na sua essência como indivíduo pertencente a uma classe econômica, por vezes desfavorecida, dentro de uma sociedade em que o “parecer ser” é mais importante do que o “ser”.

Nesse sentido, o que se observa é a deterioração de um estrato cuja cultura se identifica com a estrutura de superfície, construindo um padrão dogmático em que a *práxis* é a admiração do elemento da aparência e que remete ao sentimento de inclusão e de participação na admiração do que esse tipo de cultura apresenta, como os espetáculos da *Tillergirls*, por exemplo, ou a frequência aos cinemas que se proliferavam pela cidade.

Cabe destacar o fato de que essa camada da população não se refere, segundo Kracauer, ao proletariado. Na verdade, o proletariado não tem acesso algum a qualquer tipo de inserção na perspectiva da cultura da classe média. O crítico chama a atenção para uma nova estrutura que surge e ao qual ele denomina de “funcionários”, os trabalhadores de escritórios, aqueles que trabalham com burocracia.

Kracauer chama a atenção para esse estrato, a pequena burguesia que, de forma periférica, não consegue alcançar o domínio da técnica como o proletariado, que lida com ela nas fábricas diariamente e também não é detentor do grande capital, ou seja, os donos da produção. Assim, sentem-se deslocados, por não terem, sequer, um projeto político que os represente.

Estando o mundo todo num momento de transformações na estrutura econômico-financeira, convivendo com reorganização dos estratos sociais, em decorrência do empobrecimento de grande parte da população e concentração de capital, essa pequena

burguesia se sente ressentida, pois despreza os proletários das fábricas e deles quer se distanciar e, ao mesmo tempo, não tem capital para pertencer ao topo da pirâmide capitalista.

Destituída de uma identidade própria, já que não possui projeto político e nem patrimônio para ascensão, tenta, através de uma identidade cultural resgatada do século XIX, o romantismo, em que o indivíduo aparece como mitificado, constituído de um invólucro neoliberal, buscar o seu lugar de fala.

É a tentativa de promover um resgate do ideário de culto, da aura que se perdeu em meio à modernidade, do prejuízo coercitivo promovido pelo capitalismo e que fez com que esse segmento se fragmentasse, perdesse sua identidade social e não se encontrasse mais, na perspectiva de ascensão. Há apenas o declínio e isso apavora essa classe social, que não quer proletarizar-se.

E, em meio a esse contexto, o que se observa é a valorização de vivências estritamente individuais (*erlebnis*). A transmissão das experiências entre as gerações (*erfahrung*) não encontra mais espaço num mundo em que o indivíduo passa despercebido no meio da multidão e onde a técnica é mais valorizada do que o homem.

A experiência, atrelada à lembrança pessoal e coletiva, perde seu espaço de narração. E a consequência maior é a de que o indivíduo vai empobrecendo sua comunicação e sua prática de ouvir e contar histórias. O que o indivíduo na modernidade vivencia é, por conta da enorme quantidade de elementos difusos e cambiantes, um conhecimento passivo e fugidio. Segundo a pesquisadora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo:

O questionamento acerca da subjetividade e da autonomia da consciência realiza-se sob muitas perspectivas e, desde a primeira metade do século XIX, muitos fatores contribuíram para tornar o indivíduo, simultaneamente, objeto de investigação e produtor de conhecimento. O conjunto de estudos permite delinear um novo perfil de observador e de identidade, tão instáveis e móveis quanto a visão e as sensações. (...). (FIGUEIREDO, 2016, p. 214).

Ao ficar exposto a uma incomensurável quantidade de estímulos, a base psicológica do sujeito confronta-se com informações novas, ininterruptas e bruscas a todo momento. A velocidade com que as imagens se modificam nos letreiros, nas cores das luzes, nos rostos com os quais se depara, além de toda sorte de descontinuidades e impressões súbitas remetem o sujeito a ter uma atitude *blasé*, nas palavras de Simmel (2009, p. 85) e é uma das consequências do individualismo na modernidade.

O sujeito da modernidade – agente e objeto desses impactos (FIGUEIREDO, 2016) - tem que conviver com uma realidade diferente que lhe é imposta por tecnologias que

aceleram o seu tempo e tiram a ideia de continuidade do momento presente, uma vez que os sobressaltos, as mudanças de cenário, as luzes que se modificam, a velocidade dos transeuntes se apresenta a todo momento.

A racionalização do tempo, a velocidade do instante a falta de definição de imagens, tudo isso marcou a modernidade e os acontecimentos deixaram de ter a significação de tempos passados, exatamente porque agora tudo é fugidio e altera a relação subjetiva que as pessoas têm com a realidade. Kracauer cita a viagem e a dança para exemplificar esse ponto de vista:

Aquela sociedade, que se costuma denominar burguesa, escraviza-se hoje ao prazer de viajar e dançar com tal fervor, como nenhuma época anterior foi capaz de se entregar a atividades tão profanas. Seria simples demais reconduzir essas paixões espaciotemporais ao desenvolvimento das comunicações ou compreendê-las psicologicamente como efeitos do pós-guerra. Por mais corretas que sejam tais referências, elas não esclarecem nem a forma específica nem o significado que essas duas manifestações da vida ganharam no presente (KRACAUER, 2009, p. 81).

A viagem e a dança passam a ter estatuto transcendente, mas vêm ao encontro do que o sujeito moderno vivia. A sociedade moderna, “alienada da trama de convenções que rege a camada média, tende a representar pura e simplesmente o ritmo.” (KRACAUER, 2009). O que ocorre é que a modernidade constrói uma abstração que generaliza a sociedade, mas é, ao mesmo tempo, o alicerce da *ratio* que a caracteriza.

A viagem e a dança passam a constituir uma realidade de plenitude para o homem que vive o tempo da espera. Ao lidar com as questões espaciotemporais, abre-se a possibilidade de o indivíduo lidar de forma com que a realidade se apresente a ele menos limitada do que o que essa dupla de constituintes de um fato pode lhe proporcionar. Para Kracauer (2009):

A viagem e a dança adquiriram um significado teológico para as figuras presas nas garras da mecanização, são possibilidades essenciais de viver, mesmo que de maneira imprópria, aquela dupla existência constitutiva da realidade. [...] O que se espera e o que se retém da viagem e da dança: a liberação da gravidade terrestre, a possibilidade de uma relação estética em relação à fadiga organizada – o que corresponde a uma elevação além do efêmero e limitado [...]. (KRACAUER, 2009, p. 87-88).

Kracauer faz, assim, a leitura de uma sociedade que busca referenciais para apaziguar a sua necessidade. Uma teia de abstracionismo está pronta para suprir as lacunas daquilo que as camadas médias não têm. Dessa forma, o envolvimento com elementos que o remetam a

uma suposta felicidade, alicerçado em signos criados para a efemeridade de sua existência os mantêm vivendo o vácuo que uma plena cidadania completa.

3 ABORDAGEM HISTÓRICO-CULTURAL DA ‘MODERNIDADE NEUROLÓGICA’ NO RIO DE JANEIRO

3.1 As transformações na capital federal: causas e consequências

A cidade do Rio de Janeiro, no período compreendido entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX, apresentou transformações em seu espaço físico, trazendo junto com elas, alterações no regime de trabalho e na vida política e cultural da que veio a ser, a partir de 1889, a capital da República.

Os novos referenciais eram inúmeros para os cidadãos, não só no que diz respeito a aspectos no comportamento das pessoas, em uma cidade que se modernizava, mas também pela cada vez mais constante presença de uma tecnologia inédita, como o desenvolvimento da luz elétrica, a rapidez dos automóveis e bondes, que traziam a perspectiva de um tempo cada vez mais acelerado. Segundo Nicolau Sevcenko:

(...) os novos recursos técnicos, por suas características mesmo, desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam. No mínimo porque as escalas, potenciais e velocidades envolvidos nos novos equipamentos e instalações excedem em absoluto as proporções e as limitadas possibilidades de percepção, força e deslocamento do corpo humano. (SEVCENKO, 2012, p. 516).

Toda a transformação ocorrida na capital da República brasileira sofreu forte influência das mudanças ocorridas nos grandes centros europeus, sobretudo a cidade de Paris, que passara por profundas reformas realizadas pelo barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), prefeito da cidade durante o governo de Napoleão III, sobrinho de Napoleão Bonaparte. A reformulação da capital francesa influenciou o traçado de inúmeras cidades ao redor do mundo, incluindo o Rio de Janeiro, que teve sua própria reforma durante a prefeitura de Francisco Pereira Passos entre 1902 e 1906.

Deve-se destacar que, em ambos os casos, Paris e Rio de Janeiro, as reformas trouxeram um novo paradigma na experiência individual dos cidadãos dessas capitais, já que promoveram uma ampla transformação do cenário urbano. Amplas avenidas, bares, cafés e uma grande quantidade de propagandas que exaltavam os aspectos positivos da técnica e que reforçavam os ideais de um projeto de mudanças radicais.

Havia, no entanto, todo um processo a ocorrer para a compreensão de uma avalanche incomensurável de novidades que promoviam um certo estranhamento para o cidadão que a elas não estava acostumado, sendo a velocidade a que mais causava perturbação à experiência do homem daquele tempo. Isso ocorria, em virtude de a percepção humana ter sofrido um impacto, decorrente da distorção de imagens no deslocamento do olhar, dada a variedade de estímulos.

O aparecimento da técnica do cinema ilustra, desde a exibição do filme *A chegada do trem na estação*, de Louis Lumière, em Lyon, em 1895, quando uma das primeiras apresentações de imagens em movimento foram apresentadas, a dinâmica desse processo e seu efeito nas pessoas presentes. A forma com a qual os espectadores reagiram às cenas apresentadas – uma locomotiva em alta velocidade dava a impressão de que cairia sobre eles – ratifica a aturdida experiência das pessoas naquele momento e, depois, em todas as outras, que queriam ver e sentir tudo aquilo.

A forma com que os espectadores reagiam às cenas projetadas assemelhava-se à mesma reação que os transeuntes apresentavam, ao percorrer as ruas modificadas, ampliadas e tomadas por efeitos que atingiam sua percepção sensorial, o que indicava a estreita relação estabelecida entre as novas tecnologias, o cinema e as metrópoles.

Segundo Siegfried Kracauer, no ensaio *“Culto da distração”*, (KRACAUER, S.: 2009, p. 245) a técnica cinematográfica traz para as pessoas o ineditismo de um comportamento em que a percepção sensorial é atingida por um impacto que mobiliza e massifica os indivíduos, transformando-os em um conjunto propagador que reverberará tais sensações a pessoas que nunca as vivenciaram e que suscitarão a curiosidade para as sentirem.

Há, nas metrópoles, portanto, um crescimento populacional que é homogeneizado, também pelo desejo de as pessoas viverem as sensações da modernidade, que as tornarão mais cosmopolitas e que formarão o público do cinema, ávido pelas novidades. Em outras palavras, o filósofo, ao ler os processos de modificações ocorridas no sujeito exposto às invenções da época, identifica processos internos comuns àqueles que os vivenciaram.

Nascia, assim, uma das mais atraentes diversões, que, através do ilusionismo, despertava a curiosidade do público, não só antes da projeção do filme, mas, depois, quando as pessoas saíam das salas, comentando o que tinham visto. Em decorrência disso, o sucesso foi crescendo e várias casas de projeção foram aparecendo na cidade do Rio de Janeiro.

A avenida Central que, a partir de 1904, passa a ser o principal cartão-postal da modernidade, sendo a primeira via a receber a iluminação elétrica, transformando a cidade do

Rio de Janeiro a que maior associação simbólica estabelecia com Paris. Além disso apresentava prédios suntuosos, em estilo *art nouveau* e, claro, várias salas de cinema foram abertas em seu entorno.

Figura 1 - A Avenida Central após sua inauguração, ainda com o Convento da Ajuda, demolido em 1911.



Fonte: AVENIDA CENTRAL, [19--].

Nesse projeto de modernidade, a ideia era mostrar naquele espaço, além de cultura, com a inauguração da Biblioteca Nacional (1910), o Teatro Municipal (1909) e a Escola Nacional de Belas Artes (1889), também um pouco de diversão que viesse ao encontro desse ideal. Assim, teatros, cafés-concertos e exposições eram frequentados pelos cariocas – sobretudo os mais afortunados – e, na esteira desse desejo apresentar as novidades, salas de projeção foram criadas, como o *Cinematographo Parisiense*, em agosto de 1907.

A sala era composta por 160 lugares e, rapidamente, tornou-se um espaço exíguo para acolher a demanda de frequentadores, ávidos por divertimento. O sucesso foi tão grande, outros empresários resolveram investir naquela modalidade: Arnaldo Gomes de Souza, juntamente com Marc Ferrez investem na criação do Cine Pathé, inaugurado em 18 de setembro de 1907.

A forma com que os espectadores reagiam às cenas projetadas assemelhava-se à mesma reação que os transeuntes apresentavam, ao percorrer as ruas modificadas, ampliadas e tomadas por efeitos que atingiam sua percepção sensorial, o que indicava a estreita relação estabelecida entre as novas tecnologias, o cinema e as metrópoles.

No Rio de Janeiro, a primeira apresentação de imagens em movimento ocorreu em 8 de julho de 1896, com a mostra de “sequências miniaturizadas de movimentos no interior de uma câmera, as quais, entretanto, só podiam ser observadas através de uma objetiva por uma pessoa de cada vez”. (SEVCENKO, 2012, p. 518). A imprensa registra o evento com estupefação e tenta descrever os efeitos que atingem os espectadores, sobretudo porque afetam a percepção visual e a imaginação.

No processo de metropolização, observa-se um processo similar: imagens variadas e múltiplas, que vão provocar uma nova atitude dos transeuntes. O fenômeno ocorreu em várias cidades, como Paris, em seu processo de modernização e, aqui no Brasil, com a cidade do Rio de Janeiro, a capital federal. Segundo Nicolau Sevckenko:

O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo, os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima. (SEVCENKO, 2012, p. 522).

A título de ilustração, pode-se citar a já famosa, desde o século XIX, rua do Ouvidor, que continuava sendo uma referência, com lojas que eram ícones da moda e que, evidentemente, estimulavam o consumo de roupas, acessórios para as pessoas e para as casas, que traziam em si a marca da modernidade. Através de propagandas que eram veiculadas em revistas e jornais, tais objetos construía, simbolicamente, toda a imagem daquilo que as pessoas almejavam: inserir-se nesse universo que ensejava o desejo de aquisição do que representava o novo.

Evidentemente, todos queriam participar dessa nova realidade e desfrutar das benesses que a modernidade trazia à cidade. No entanto, algumas pessoas ficaram bastante distanciadas do novo projeto de modernização, tendo em vista que havia códigos de conduta a serem seguidos, como, por exemplo, andar sempre calçado, nas ruas do centro modernizado. Lojas ofereciam as mais elegantes possibilidades de produtos importados da Europa, sobretudo, os tecidos vindos de Paris para a confecção de ternos e vestidos.

Além disso, produtos que remetesse à técnica, à velocidade e à dinamicidade do cotidiano tinham bastante apelo, como o fonógrafo, a máquina de escrever e o automóvel. Tudo isso era de difícil acesso à maioria das pessoas, já que a condição financeira dos cariocas, em grande parte, era difícil e muitos viviam em uma condição miserável.

O projeto oficial exaltava a ideia de higienização, de saneamento e disciplinarização de comportamentos na sociedade carioca, nas áreas em que a ideia de progresso estivesse presente, o que era o caso do centro da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Jeffrey Needell:

Pereira Passos atacou também algumas tradições cariocas. Proibiu a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir o chão dos bondes, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição da carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval, assim com uma série de outros costumes ‘bárbaros’ e ‘incultos’ (NEEDEL, 1993, p. 57).

Na verdade, os donos do poder, os governantes, naquele momento, entendiam que era o momento de a capital federal apresentar um cenário mais adequado e organizado, enquanto povo e nação, aos olhos do mundo considerado “civilizado”. Segundo Micael Herschmann:

Da criação de critérios de acesso aos direitos de cidadania, passando pela normatização do “organismo social”, à construção de um ideário moderno, seus trabalhos procuravam respostas para esta questão, certamente impregnados de modelos, teorias científicas e dos interesses políticos dos membros desse campo intelectual. (HERSCHMANN, 1996, p. 12).

Os “homens da ciência” passaram a participar ativamente, junto à classe política, das decisões de ações para o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo na área da Engenharia, Medicina e Educação. O conhecimento técnico efetivo dos especialistas serviria para alavancar o progresso, algo considerado necessário para que a os grandes capitalistas da área agrário - exportadora e industrial e de uma classe de comerciantes pudessem ter condições de alavancar seus lucros.

Os meios de comunicação que, naquele momento, se desenvolviam amplamente, contribuíram bastante não só para a divulgação dos trabalhos dos homens das ciências e das letras, mas também para colocá-los em um novo patamar de reconhecimento por parte de toda a sociedade. Inspirados, sobretudo, nas teorias do Positivismo, de Augusto Comte, do darwinismo social e o evolucionismo de Spencer, estes estudiosos identificavam o cientificismo como a base para a concretização do projeto de progresso brasileiro.

O desejo da formação de um “novo Brasil” era, assim, a válvula propulsora para a construção de uma inédita feição para o país, não só no aspecto identitário, mas também no de uma formação de novos valores que, de maneira teleológica, legitimariam o discurso da classe dirigente que desejava as mudanças. Nesse sentido, tudo que se propusesse para que o “novo”,

que já fora abalizado em outros países, se estabelecesse, seria bom para os brasileiros irem ao encontro do progresso.

Assim, houve a constituição de um “campo intelectual” em que a Medicina, principalmente, foi acolhida pelo Estado brasileiro, a partir da elaboração de um arcabouço que proveu os médicos mais fortalecimento e credibilidade ao seu discurso, não só com a abertura da Academia Nacional de Medicina, mas também com sedes regionais e até a própria criação do Sindicato Médico Brasileiro.

Os governantes puderam ser respaldados, dessa forma, pelo discurso científico dos médicos, o que lhes conferiria credibilidade e legitimidade para a construção de um projeto de modernização para a sociedade. Através da implementação de mecanismos de controle, a população adquiriria modos mais civilizados, na perspectiva de progresso.

Estratégias discursivas por parte dos médicos passaram a compor o cotidiano das pessoas, com o intuito de demonstrar que não existiria a possibilidade de avançarmos para um momento de maior civilidade, se não houvesse uma mudança de comportamento, em relação à forma com qual vivia a maioria dos brasileiros, sobretudo porque grande parte das cidades apresentava a feição colonial, com ruas estreitas, sem saneamento básico e iluminação e com um grande número de doenças sendo disseminadas, em decorrência disso.

Para que o Brasil, efetivamente, viesse a ter ares de modernidade em suas cidades, principalmente a capital do país, Rio de Janeiro, medidas de higienização e educação foram implementadas. Entendia-se que a escola deveria ser o espaço inicial para a apreensão dessas novas maneiras e, dessa forma, abriu-se um caminho para a transformação do país.

O discurso médico adentra o espaço escolar, ampliando as formas de introduzir, desde cedo, práticas que consolidassem a amplificação de um novo modo de agir: ensinar cuidados com a higiene corporal, formas de agir no espaço público e dele cuidar, além de apresentar maneiras mais adequadas para a higienização e arejamento das casas e dos espaços privados.

Todas essas transformações eram alicerçadas no discurso médico, que indicava ser fundamental a transformação nos hábitos da sociedade brasileira o caminho certo para que o país alcançasse o tão sonhado progresso e alçasse voos rumo a um patamar civilizado. Sendo a população, em sua maioria, iletrada e pobre, caberia, então, às elites conduzir essas pessoas, consideradas indolentes e doentes, a viver uma maneira saudável, dentro de uma coletividade.

O que se pretendia, desde o ingresso da criança no ambiente escolar, era identificar os casos em que houvesse doenças contagiosas e, a partir dali, já fazer o encaminhamento para órgãos públicos de saúde para o tratamento adequado. No entanto, tal empreitada não era fácil

para os higienistas como Miguel Couto e Afrânio Coutinho, que apontavam um quadro alarmista nas condições sanitárias da cidade do Rio de Janeiro.

De um modo geral, as crianças pobres viviam com seus responsáveis, em habitações coletivas, insalubres, os chamados cortiços, considerados pela maioria dos médicos como verdadeiras pocilgas disseminadoras de doenças que traziam a má fama à cidade. A miserabilidade que caracterizava essas moradias, conjugada à ausência de hábitos de higiene pessoal construía a ideia de que aquelas pessoas necessitavam de ser tuteladas por um Estado protetor, que lhes ensinasse regras mínimas de asseio. Segundo Nunes (1994):

Casas alugadas, transformadas em escolas, tornavam-se focos de alastramento de epidemias. Funcionavam com deficiências de asseio, conservação e localização. (...) escolas em cima de botequins, de açougues, de farmácias com grande movimento de doentes, com privadas dando para a sala de aula. Aulas em porões, em pequenas casas imundas. (...) A aglomeração contribuía para espalhar a bexiga (varíola), a gripe, a tuberculose (...) que dizimavam a população infantil. (NUNES, 1994, p. 158).

Dessa forma, o quadro de insalubridade vivido pelas classes proletárias consolidou o caminho para a invasão do espaço que lhes era privado pela política de higienistas que entendiam ser o melhor caminho para a construção de um progresso que se alicerçaria numa ideia de transformação de mentes e corpos rumo ao futuro.

Não se pode negar que era verdadeira a situação dos cortiços: latrinas usadas coletivamente, porcos, galinhas e outros animais vivendo nos mesmos espaços que os moradores, lixo acumulado nos terrenos, o que fazia com que houvesse uma infestação de ratos, baratas e moscas, além da ausência de atendimento médico àquelas pessoas. A seguir, um exemplo encontrado na coluna “Queixas do povo”, Jornal do Brasil, Ano 1900, no. 136:

Vizinhos do prédio da rua do Rezende, no. 91, casa de alugar cômodos, queixam-se do estado de imundície em que se refere a referida casa, que é habitada por grande número de inquilinos e onde não se observa o menor preceito de hygiene. Além disso, dizem que há repetidas desordens dia e noite e pedem-nos que chamemos a atenção das autoridades para a referida casa, que é um verdadeiro cortiço sem asseio e sem moral. (Queixas do Povo, do Jornal do Brasil, Ano 1900, no. 136)

A grande questão, no entanto, é que não existia uma política habitacional para aqueles que seriam removidos dos cortiços. Nesse sentido, não havia alternativas de moradia para esse contingente populacional, a não ser a ocupação dos morros da cidade, em que nasceram as

primeiras favelas, ou a opção pela habitação em bairros longínquos do centro da cidade, nos subúrbios cariocas. Segundo Clarice Nunes (1994):

Aos poucos crescia, na cidade, a população pobre. A migração atraída pelo crescimento da indústria, estimulada pela supressão temporária do fornecimento externo devido à Primeira Guerra Mundial, levava para o centro urbano um contingente de pessoas que, tendo necessidade de morar próximo aos locais de trabalho, iniciou um processo de favelização irreversível. (NUNES, 1994, p. 161).

O desejo de afastamento das pessoas pobres da área central da cidade vem ao encontro do que se investiu-se na expansão da área urbana e sua melhoria, a fim de que houvesse uma transformação efetiva e os capitalistas pudessem aplicar seu dinheiro e desenvolver os negócios. Isso só ratificava a necessidade de incrementar o espaço da passagem dos transeuntes e oferecer condições de higiene e organização para os consumidores.

Foram criadas determinações a serem cumpridas de modelos de comportamento para o espaço público e proibições pelo governo, como a presença de barracas de alimentos, festas populares, carrinhos de mão empurrados por trabalhadores descalços, além de a exclusão absoluta de práticas de curandeirismo e qualquer atividade que se referisse a religiões de matriz africana, porque eram consideradas atrasadas.

A capital passava a ter um novo *status*, configurando-se como um polo disseminador de cultura para o restante do Brasil, uma metonímia da modernidade e o local para o qual quem quisesse ter ascensão social deveria vir. No entanto, havia inúmeros entraves a serem eliminados e a elite brasileira entendia que tais dificuldades só seriam superadas com a educação como instrumento de integração do país. Segundo Nicolau Sevcenko:

Em pouco tempo (...) a burguesia carioca se adapta ao seu novo equipamento urbano, abandonando as varandas e os salões coloniais para expandir a sua sociabilidade pelas novas avenidas, praças, palácios e jardins. Com muita brevidade se instala uma rotina de hábitos elegantes ao longo de toda a cidade, que ocupava todos os dias e cada minuto desses personagens, provocando uma frenética agitação de carros, charretes e pedestres, como se todos quisessem estar em todos os lugares e desfrutar de todas as atrações urbanas ao mesmo tempo. (SEVCENKO, 2012, p.119).

3.2 O espetáculo de luzes, cores e movimentos

A inauguração da Avenida Central foi um evento extremamente engrandecido pela imprensa da época, não só pela rapidez com que foi construída, mas pelo impacto que causou na população que, deslumbrada, identificava e concordava com a magnitude da construção. Inúmeros imóveis tinham sido derrubados, houve intervenções em dois morros – o do Castelo e São Bento – e para os parâmetros da época era uma obra ousada, com seus 1996 metros de extensão e 33 metros de largura.

Muito próxima do conceito de “civilidade” tão propagado pelo governo, o novo bulevar legitimava a ideia de uma cidade modernizada, com um cenário urbano que não deixava nada a dever para as grandes capitais de outros países. Próximos à Avenida Beira-Mar, o conjunto de prédios suntuosos criou verdadeiro encantamento na população, com uma arquitetura que remontava às belíssimas edificações parisienses: o Palácio Monroe (1906), a Escola Nacional de Belas-Artes (1908), o Teatro Municipal (1909), a Biblioteca Nacional (1910).

Figura 2 - A Ladeira do Seminário atravessava o Morro do Castelo em direção à Ladeira da Misericórdia. Foto de Augusto Malta



Fonte: PIMENTEL, 2017.

Evidentemente, toda essa emblemática reunião de construções, que se relacionavam a um modelo de civilidade, encantava a elite brasileira e construía um pensamento de que aquele modelo era o que deveria ser seguido, para que a ideia de uma cidade cuja fama era a de ser insalubre e disseminadora de doenças, efetivamente, se dissipasse. Segundo Needell (1993: p. 67), “(...) nas mudanças da *Belle Époque*, a elite celebrava não só o que era feito, mas também o que era desfeito”.

Nem sempre isso ocorria de forma harmoniosa e claro que tensões entre o passado, simbolizado pelos escombros dos prédios demolidos, e as construções novas que surgiam, existiam e atingiam os cidadãos que àquele espaço de modernização gostariam de ir. Isso era representado pela série de restrições à população mais carente e pelos novos modelos de comportamento exigidos.

Figura 3 - Destruição do morro do Castelo (1922): derrubada da igreja de S.-Sebastião.



Fonte: RIO ANTIGO, [19--].

Segundo Jeffrey Needell:

Abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos na elite carioca viam como um passado colonial atrasado, e condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado. (...) As reformas eram descritas como um tônico contra a “letargia tropical” e como um ataque às antigas condições materiais que conspiravam para manter o Brasil tradicional (isto é, atrasado). (NEEDELL, 1993, p. 70).

Assim, toda a dinâmica de uma cidade que quer se modernizar e ser modelo de civilização recai sobre a cidade do Rio de Janeiro, que passa a ter uma afluência maior de pessoas e se transforma em um verdadeiro cartão de visitas do país. Em decorrência de modernizações feitas no porto, visitantes estrangeiros e internos vêm conhecer a cidade que se transformou em um centro cultural e econômico.

Não foi só a Avenida Central que traz o encantamento da modernidade. Um conjunto de elementos marcantes de uma nova época passou a fazer parte do cotidiano da capital: novos meios de comunicação, modernização nos meios de transporte, telégrafo, telefone, automóveis, o grande incremento da imprensa, além do cinema e da indústria fonográfica. Não era pouca coisa e isso encantava a todos que vinham à cidade do Rio de Janeiro e aos seus próprios moradores. Segundo Nicolau Sevcenko:

O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima. (SEVCENKO, 2012, p. 522).

As consequências de um grande número de eventos e elementos que remetiam a uma nova realidade criaram uma tensão não só no aspecto sensorial, sobretudo a visão, mas também nas relações dos cidadãos com as novas técnicas. O acesso à tecnologia é circunscrito a uma determinada camada da população e a um espaço específico. Não eram todas as pessoas que tinham condições socioeconômicas para possuir as novidades e usufruir o contorto que elas proporcionavam a quem as tinham.

Nesse sentido, havia uma quantidade enorme de referências simbólicas que separavam os estratos sociais, mesmo que se referissem a uma abstração incompreensível, como a referência a títulos honoríficos ou ao estranho desejo de utilizar ternos de lã cinza em pleno verão carioca. Uma forma elegante de vestimenta, mas que vinha de encontro a uma realidade de um país tropical.

Um padrão de comportamentos europeu foi importado como sendo o referencial a ser seguido para uma cidade que queria modernizar-se e ser civilizada. A imprensa, entusiasmada com tantas novidades, apontava os caminhos para os que gostariam de desfrutar desse *glamour*, incentivando as pessoas a frequentarem a Avenida Central, o centro da ebulição do momento.

Assim, nasciam as colunas sociais, que traziam, em seus textos, todas as indicações de lojas para aqueles que quisessem consumir artigos importados como tecidos e chapéus, relógios, além das referências aos melhores cafés e restaurantes para a elite urbana que se regozijava com as novidades da rua do Ouvidor.

Pode-se afirmar que havia um verdadeiro mosaico de elementos distintos no centro da cidade do Rio de Janeiro: dândis, escritores, cavalheiros e damas da alta sociedade que faziam questão de serem vistos; mas, havia também ainda presentes as marcas do atraso: uma quantidade enorme de pessoas pobres, prostitutas, desempregados e maltrapilhos que deveriam ficar à margem daquela ostentação de cidade civilizada que o governo queria demonstrar e que escondia a verdadeira condição de população miscigenada e mestiça da população carioca.

O traquejo com que as pessoas lidavam com os novos códigos, além dos trajes apropriados conferiam um ar de pertencimento e status àqueles que transitavam pela modernidade ou, pelo menos, tentavam demonstrar que aquele era um espaço de plena familiaridade. Mais do que pertencer à elite, era importante mostrar pertencer e indicar apropriação e intimidade com o novo.

E, para demonstrar que o advento da modernidade estava presente na cidade do Rio de Janeiro, houve também a abertura de uma grande quantidade de cinemas. Muitas salas de projeção foram abertas, principalmente na Avenida Central, que fora beneficiada, a partir de 1905, com a instalação de rede elétrica. Andar pela avenida e, depois, ir ao cinema era um passeio que todos queriam fazer e, mais do que isso, todos queriam ser vistos nas antessalas, antes da projeção dos filmes, um hábito que traduzia o estar na moda, naquele momento.

Os mais luxuosos cinemas ficavam na Avenida Central, próximos de onde hoje é a Praça Marechal Floriano – a Cinelândia. Foram construídas salas com mais de mil lugares e suas antessalas eram extremamente requintadas, com escadarias em mármore e cortinas importadas. Em consequência, era um espaço que permitia a entrada de senhoras e jovens, ainda que não primasse pela melhor refrigeração. As salas eram consideradas muito quentes e, por vezes, havia muito desconforto para os presentes.

Figura 4 - Sala de espera do Cine Palais



Fonte: COSTA, 1998.

Estar em um ambiente em que não só a modernidade era o a razão de deslumbramento para os espectadores, mas a inserção naquele espaço consistia também no alicerce para a construção do que Siegfried Kracauer (2009) denominou de *homogêneo público cosmopolita*. Em outras palavras, um conjunto de pessoas que compartilha das mesmas sensações para desfrutar, de forma prazerosa, o seu momento de lazer.

Cabe ainda destacar a forma empresarial com que a distração passa a ser encarada, tornando-se uma fonte de contemplação, uma construção de elementos criados para a exterioridade na qual o público encontra a si mesmo, uma vez que toda aquela demonstração externa, ainda que revestida de brilhos e luzes, é munido de um significado moral. Segundo Kracauer (2009):

O fato de que os espetáculos que entram na esfera da distração sejam uma mistura semelhante ao mundo da multidão das grandes cidades, o fato de que eles possam prescindir de todo autêntico nexos objetivo, e mesmo do cimento da sentimentalidade, o qual oculta a carência só para torná-la mais visível, o fato enfim de que estes espetáculos pressagiem a milhares de olhos e de ouvidos, de modo exato e claro, a desordem da sociedade, precisamente isto faz com que eles provoquem e mantenham acordada aquela tensão que deve preceder a necessária mudança. (KRACAUER, 2009, p. 347).

A construção de espaços arquitetônicos de luxo e de conforto nas antessalas dos cinemas tendem a ressaltar a dignidade que seria típica das instituições artísticas superiores,

aspirando a um alcance que uma obra de arte tem, quando exposta em templos de contemplação estética, como os museus e dignificando aqueles que ali vão, em busca de distração.

O cinema traz em si, dessa forma, a *bimensionalidade* a que Kracauer se refere, uma vez que produz a aparência do mundo corpóreo, “a distração, que tem sentido apenas como improvisação, como cópia da confusão incontrolada do nosso mundo” (2009), realizando sua tarefa estética. Simultaneamente, realizam sua tarefa social, que é a de atrair as massas por sua ilusão demonstrada, a de um mundo único “onde vivem as massas que se deixam entorpecer com tanta facilidade, apenas porque estão próximas da verdade.

A construção da metropolização da cidade do Rio de Janeiro, assim, dá mais um passo rumo à modernidade, com a proliferação das salas de cinemas, não só na Avenida Central, mas também em ruas próximas e, até mesmo, no subúrbio. Naqueles espaços concretiza-se a experiência do inconsciente visual e a imaginação, alterando a percepção e a condição do cidadão comum, que passa a vislumbrar expectativas de realização de sonhos que, talvez, nem sequer tivesse imaginado.

Os recursos tecnológicos disponíveis nas grandes cidades europeias para a introdução do cinema na capital federal passam a ser uma realidade e possibilitam, dessa forma, ocorrer o que já acontecia em Paris, que é a confirmação imediata da relação entre as novas técnicas, o cinema e as grandes cidades, já que promovia uma grande circulação de pessoas e, mais do que isso e de fundamental importância, a assimilação de uma nova cultura visual e condição perceptiva, que remete diretamente à experiência subjetiva.

Nesse sentido, é fundamental entender de que forma o cinema participou de todo o processo de modernização, colocando o cidadão da modernidade perante a inéditos choques perceptivos e sujeito a uma nova educação da sensibilidade para a compreensão de uma nova concepção de tempo e espaço que os filmes apresentam. Observa-se, então, que mais do que o encantamento com o novo horizonte técnico, havia a constituição de uma percepção com a qual os indivíduos ainda não tinham se confrontado.

Figura 5 – Avenida Central



Fonte: AVENIDA, [19--].

Todo esse conjunto de elementos vem ao encontro de uma indagação que se torna imprescindível fazer que é a de como os intelectuais da época, sobretudo os escritores, reagiram a todas as modificações no cenário da capital federal, em tempos de transformações do cenário político, ideológico social e tecnológico. São importantes as observações de quem presenciou talvez a maior transformação do cenário urbano na capital federal do Brasil, na passagem do século XIX para o XX.

Cabe, assim, após colocada a questão da importância do cinema para a modernidade, uma análise sobre o papel da literatura e de que forma ocorreu a sua tradução da modernização da cidade. O olhar dos escritores para toda as transformações ocorridas e a forma como seus textos mediaram todo esse processo dizem respeito às maneiras de assimilação do novo panorama.

3.3 A literatura e a imprensa na modernidade carioca

A reforma urbana produzida por Pereira Passos na capital federal modificou a vida de muitas pessoas, construiu uma nova perspectiva de modernização no cenário da cidade e transformou comportamentos, de forma compulsória, a fim de que houvesse um padrão adequado para a ocupação dos espaços de progresso.

No entanto, todo o processo de transformação de uma cidade grande, que caminhava para a metropolização, não só por conta de sua importância política, mas também por causa de seu inchaço populacional, ainda que tenha ocorrido de forma célere, não ocorreu de forma homogênea em toda a sua área física, o que acarretou uma inevitável situação de manutenção do distanciamento dos grupos mais vulneráveis socioeconomicamente. A cidade remodelada seduzia os mais entusiasmados e desprezava os que não tinham acesso a ela, algo que não passou de forma despercebida ao grupo de escritores que formavam a intelectualidade carioca naquele momento. Segundo Brito Broca:

Os escritores superestimavam essa modernização da cidade, atribuindo ao Rio, em contos romances e crônicas, ambientes e tipos que na realidade aqui não existiam. E os requintes da civilização, prevalecendo na parte urbana da metrópole, iam fazendo naturalmente com que os velhos costumes recuassem para a zona suburbana. (BROCA, 2005, p. 38).

A construção desse cenário de modernidade e racionalização impactou todas as pessoas, uma vez que o ineditismo de novas experiências e do deslumbramento que isso suscitava construía uma nova experiência sensorial, em todos os campos, sobretudo o visual. Há, assim, um impacto muito grande, em relação aos hábitos do cidadão, que, inebriado pelas novidades, busca o seu lugar.

As ruas, com suas propagandas e cartazes, com os bondes movidos à eletricidade, com luzes que brilham, ininterruptamente, criam uma ambiência de espanto e incredulidade, sedução e encantamento, além de uma tensão constante, uma vez que são componentes de uma realidade incomum. Há uma justaposição de elementos novos e antigos, que promovem um olhar cambiante e descentrado, em deslocamento constante e ininterrupto.

O conjunto do cenário urbano modificado pelas novas técnicas promove, além do deslumbramento com a paisagem, uma nova experiência, em relação ao deslocamento quanto ao espaço e ao tempo. Tudo passa a ter um tempo diferente – mais veloz e dinâmico pelas ruas que, aos poucos, vão sendo modificadas e transformadas.

O aumento populacional, que já constituía uma realidade para a capital, a novidade dos carros passando, os bondes que iam cruzando os caminhos proporcionavam uma sensação de vertigem àqueles que se deleitavam com o progresso. A visão, mais do que todos os sentidos, passa a ser um meio para a fruição da estética que se construía, seja pela mera curiosidade, seja pela inevitabilidade de estar em contato com tudo a sua volta.

O indivíduo vivencia todas essas modificações e passa ser, ele próprio, agente e objeto de transformações que vão mexer diretamente com a sua subjetividade e alterar, de modo significativo, a sua relação com o meio urbano. Segundo Ben Singer:

A modernidade implicou um mundo fenomenal - especificamente urbano que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes de tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. (SINGER, 2010, p. 96).

A imprensa vai assumir um papel importante, ao registrar de que forma essa nova forma de cotidiano em que o ambiente caótico e multifacetado da modernidade ataca, sensorialmente, os indivíduos. Jornais e revistas vão mostrar os excessos da cidade grande, com um certo alarmismo que, em determinados momentos, caracterizou a linguagem dessas publicações.

Cenas de situações perigosas para os transeuntes, com acidentes graves, ocasionados por desatenção ou por simples falta de costume a um tráfego maior de bondes e carros tornaram-se temática comum nos jornais da época e refletiam a falta de costume das pessoas em relação àquela nova dinâmica social. Ben Singer ainda acrescenta:

A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade. A experiência moderna envolveu um acionamento constante de atos reflexos e impulsos nervosos que fluíam pelo corpo “como a energia de uma bateria”, tal como descreveu Benjamin. (SINGER, 2010, p. 106).

A leitura realizada pelos escritores para a cidade que se delineava aos cidadãos não ocorre de forma igualitária e concorre para a distinção de grupos, em decorrência de um aburguesamento de conduta de vários deles, que se distanciaram de um comportamento boêmio e desregrado que não cabia mais em uma capital que se pretendia ser elegante.

Coelho Neto, Aloísio Azevedo e, sobretudo, Olavo Bilac eram os ícones dessa geração cujo comportamento enquanto literatos era bem distinto dos boêmios de outrora. Dialogavam de forma bastante receptiva com o embelezamento da cidade e com as novas tecnologias.

Outro acontecimento concorria para a ruptura com o desregramento da boêmia: a abertura da Academia Brasileira de Letras, em 1896. Sob o signo da compostura e elegância, escritores e literatos associados aos elementos mundanos foram expurgados da ambiência protocolada por Machado de Assis. Qualquer nome que pleiteasse uma vaga na Academia deveria ter boas maneiras e absoluta respeitabilidade pessoal, o que não era o caso de vários escritores, no entendimento do protocolo da ilustre casa.

Muitos não foram aceitos e se rebelaram contra os pré-requisitos indispensáveis, dentre os quais Emílio de Meneses e Lima Barreto. Esse, por sua vez, chegou a registrar sua indignação e ressentimento, em carta a Monteiro Lobato: “Sei bem que não dou para a Academia e a reputação de minha vida urbana não se coaduna com a sua respeitabilidade. De modo próprio, até deixei de frequentar casas de mais ou menos cerimônia – como é que podia pretender a Academia? Decerto não...”. (BROCA, 2005, p. 41).

Ciente de seu deslocamento, Lima Barreto entendia que o espaço da Academia era para um outro padrão que se impunha em momentos de transição, mas que não conseguia assimilar, em razão de várias razões: um não-conformismo com o *status quo*, a falta de recursos financeiros para a aquisição de vestimentas apropriadas para espaços mais suntuosos e com o rigor de uma etiqueta muito distanciada do grande escritor.

Havia também um novo grupo que despontava na sociedade carioca: a dos dândis, cujo maior representante entre nós estava na figura de Paulo Barreto, o João do Rio. Ele encarnava o padrão estabelecido de comportamento, que pedia uma nova forma de se vestir, compondo uma aparência calculada, estudada, que mostrava a figura do homem cosmopolita.

Os homens das letras que frequentavam os cafés literários do período da boêmia, como o Café do Rio, o Café Java, o Café Globo, o Café Paris e o Café Papagaio migraram para a Confeitaria Colombo e a Confeitaria Pascoal, onde, como celebridades, eram cumprimentados por damas elegantes e trocavam ideias das últimas viagens que realizaram para a Europa e suas impressões sobre os escritores estrangeiros.

Tudo convergia para a cidade do Rio de Janeiro ser o epicentro da modernidade no país. E, claro, a literatura não ficaria distanciada dessas transformações, pois também recebia os impactos do novo universo técnico que compunha o cenário modificado da capital. Segundo Flora Sussekind:

(...) apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transformasse a própria técnica literária. Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras de então. (SUSSEKIND, 2006, p. 15-16).

Através dos jornais da época, várias leituras acerca das transformações ocorridas com a cidade do Rio de Janeiro eram realizadas: favoráveis a elas, ou não. Intelectuais de diferentes áreas de conhecimento discutiam quais eram os aspectos favoráveis e os contrários às reformas.

A imprensa brasileira vinha, desde o século anterior, mostrando um crescimento bastante robusto, não só em relação à variedade de publicações, mas também quanto à tiragem, que aumentava significativamente. Escritores importantes já compunham o quadro de colaboradores de diferentes jornais e revistas e contribuía para o aumento do número de exemplares.

Em consequência disso, muitos escritores passaram a escrever nas redações dos mais importantes jornais, o que criou uma relação de mão dupla extremamente satisfatória. Aquele espaço lhes conferia notoriedade, reconhecimento nas ruas e os empreendedores da indústria jornalística tinham em seus quadros os maiores nomes da literatura da época.

Ainda que houvesse um grande número de analfabetos, a imprensa conseguia crescer, não só com uma diversidade maior entre os nomes de jornais, mas no número de exemplares rodados também, sobretudo, por conta do barateamento de sua produção. Novas técnicas e maquinário conseguem proporcionar ao jornal um acabamento mais esmerado, o que se completava com uma escrita cuja temática e linguagem utilizada agradava ao grupo que fazia parte das camadas alfabetizadas.

Todo esse conjunto constrói uma popularização dos periódicos e indica o nascimento da cultura midiática, que se completa com os letreiros, cartazes e propagandas espalhados pelas ruas. Esse universo de mudanças do cenário da cidade do Rio de Janeiro não passa despercebido pelos olhares dos escritores, que farão sua leitura de concordância ou discordância em relação aos mecanismos de modernização.

Nas ruas, no cotidiano, na ambientação da cidade que se quer moderna e voltada para o futuro estavam os temas que eram centrais nas conversas não só do público leitor, mas também daqueles que, mesmo sem saber ler, ouviam as notícias lidas por outrem.

Sendo o Rio de Janeiro uma cidade com peculiaridades absolutas, em que o progresso queria romper as barreiras do atraso, a imprensa cumpria um papel extremamente importante

que era o de não só informar os cidadãos, mas traduzir o complexo conjunto de transformações por que passava a cidade.

Ainda que em diferentes linhas editoriais, os jornais traziam para os leitores a necessidade da aceitação de um novo tempo, que seria bom para as pessoas, para a cidade, para o país. Com o propósito de criar um discurso de validação do que se imprimia em suas páginas, as publicações foram trazendo para suas redações escritores que passaram a ter fundamental importância na construção da credibilidade da imprensa.

Todo o conjunto de transformações por que passa a imprensa carioca naquele momento traz em seu bojo o discurso da ideologia vigente, que é a construção de uma nação civilizada e progressista, decorrente de todas as reformas propostas e concretizadas pelo poder público. Assim, os temas referentes à modernização os hipertextos que deles advinham, como higienização de ambientes e pessoal, cuidados com a saúde, moda, dicas para um bom traquejo social, tudo isso compunha a essência das publicações daquele momento.

Por intermédio de suas editorias, os periódicos entendiam que manter o discurso da ordem e do progresso e levá-lo aos leitores seria uma maneira de participar do prestígio de que outras áreas já desfrutavam, como os médicos e engenheiros. Novas estratégias de captação de leitores foram criadas e um jornalismo mais dinâmico nascia nas páginas dos jornais da capital federal.

Uma profunda e necessária transformação ocorreu na imprensa, então, a partir da vinda de equipamentos da Europa e dos Estados Unidos e incremento na importação de papel a produção se acelerou e a distribuição dos periódicos na cidade ficou mais agilizada. Todo a diagramação dos jornais sofre modificações, com o aumento no número de propagandas que utilizavam imagens e davam uma leveza maior na apresentação. Tudo isso construiu um conjunto de estratégias que tinham um objetivo maior: atrair mais leitores e ter um público fiel.

Todo esse cenário, sem dúvida, deu um enorme incremento à imprensa brasileira. Segundo Valéria Guimarães (2009), “Foi uma fase precursora e decisiva na constituição da sociedade midiática brasileira e tal dinamização é parte do processo mais amplo da revolução científico-tecnológica.”. E ainda acrescenta:

(...) a própria produção letrada tenta se adaptar ao leitorado de então, caso da imprensa ilustrada e da literatura popular que além de recorrerem à iconografia, adotam as adaptações não só de linguagem mas de diagramação, lançando mão de títulos, subtítulos, recortes, espaços, todos estes recursos que tornam o texto arejado, propício à leitura rápida e de entretenimento. É criado, assim, um imaginário que é compartilhado mesmo por aqueles que não leem (GUIMARÃES, 2009, p. 17).

Num momento em que se aliam grandes transformações urbanas, radicais diferenças de comportamento, a necessidade de pertencimento expressa pela burguesia ascendente, o jornal vai ter uma enorme importância, através de seus jornalistas e escritores na transmissão de conteúdo, notícias e informações sobre o que era importante para o leitor. Nesse sentido, cabe destacar a importância da crônica nos periódicos da *Belle Époque*, gênero amplamente difundido na passagem do século XIX pra o XX. Segundo Margarida de Souza Neves (1992):

A relevância da crônica (...) para a época em questão pode ser inferida pelo fato inquestionável de ter sido um gênero largamente utilizado pelos grandes intelectuais da época com por todos aqueles que aspiravam a viver das letras. (...) com seus nomes próprios ou sob a máscara de algum pseudônimo, deixavam gravadas nesse que se tornou praticamente um gênero compulsório da época suas visões sobre esse período efervescente da vida carioca. (NEVES, 1992, p. 81).

Os jornais, ao trazer para o leitor a análise de um tempo de transformações, de rupturas e deslocamentos, por intermédio do olhar de quem o escreve, traz a crônica, um texto ágil e de linguagem simples, como uma mediadora de tantas mudanças que tomam corpo discursivo através desse gênero.

Verdade é que não havia exatamente um consenso entre os intelectuais, acerca dos benefícios das reformas para todos os cidadãos. Se, por um lado, Olavo Bilac vai considerar sempre com extremada grandiloquência os benefícios das mudanças, o escritor Lima Barreto já não os via com tanta aquiescência e ainda há os que viam elementos positivos e negativos.

Dessa forma, o jornalismo passou a aproximar o texto dos jornais ao leitor e, através dos muitos escritores, conseguiu mediar as experiências novas da modernidade para a escrita. As crônicas vão trazer, além do olhar do autor para as mudanças ocorridas, uma orientação para os efeitos dessas novas perspectivas na experiência dos leitores.

Ou seja, todas as transformações nas relações de espaço e tempo, os choques perceptivos e sensoriais, o confronto com um mundo completamente modificado será solo fértil para ilustrar e compor as crônicas, gênero cuja linguagem vinha ao encontro da necessidade de ampliação do número de leitores, além de toda a sorte de charges, caricaturas, ilustrações que cancelariam o discurso do jornal.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a velocidade na distribuição de jornais crescia, o número de analfabetos no país era muito alto. No entanto, o sensacionalismo era um forte aliado, através não só de *fait divers*, mas também da própria dinâmica de transformação

da cidade, aonde ocorre, invariavelmente, o impacto do antigo que se esvai e o novo que o confronta.

Os jornais e revistas buscam, além disso uma variedade de temas, através da inserção de recursos ilustrativos como as charges e fotografias, além do relato detalhado de crimes e acidentes. Além disso, aproveitando o mote da política pública de higienização, de mais cuidados com a saúde, mudança de hábitos para atitudes mais saudáveis, surgiram novas colunas em que conselhos de higiene e saúde e propagandas de remédios milagrosos passaram a ser um atrativo à parte.

As crônicas, através de sua linguagem dinâmica, vão ocupar, assim, um espaço de importância, uma vez que muitas imagens da vida urbana, mediadas pelos cronistas, vão possibilitar a compreensão daquilo que era novidade para o cidadão comum. Através dessa mediação, aponta-se para as dificuldades no caminho entre a realidade de uma cidade que vivia os efeitos da modernização e o leitor.

Cronistas passam a ser referências para a transmissão de novas práticas sociais, uma vez que, em alguns momentos, orientam comportamentos. Através de novidades e de um texto leve, compõem um gênero que vai atrair inúmeros leitores que, por vezes, se identificavam com os textos.

Além disso, serviam até para indicar, através de uma linguagem imagética, a indicação de lugares que não deveriam ser frequentados, ou, até mesmo, a de espaços agradáveis para a convivência com a família. Os jornais assumem um papel de transmissão de orientação normativa para a sociedade, junto a todas as camadas da sociedade, não só os letrados, cabe ressaltar. A difusão de formas de comportamento para uma cidade que se pretendia moderna era fundamental.

Nesse sentido, cabe ressaltar que o Rio de Janeiro era extremamente influenciado pela cultura europeia, particularmente a francesa, e os códigos da chamada cidade civilizada, Paris, deveriam ser assimilados pelos cariocas. Assim, era necessário que fossem divulgados novos comportamentos e, sobretudo, fosse criada uma cultura de consumo, para que o cidadão pudesse se sentir entronizado na sociedade modernizada.

O centro da cidade do Rio de Janeiro passa a ser um espaço concorrido e valorizado, com novas lojas, cujos balcões são disputados por compradores ávidos por novidades. Tudo isso incentiva a nova prática social: fazer compras, olhar e ser olhado. A circulação pelas ruas mais movimentadas, como a famosa Ouvidor, indicava uma nova possibilidade de inserção e alcance de status social.

Os jornais contribuíram para a expansão desse comércio, uma vez que, em suas páginas, era publicada muita publicidade que estimulava a população a frequentar o espaço de consumo. Além disso, as crônicas traduziam e legitimavam, através dos homens das letras, toda a dinâmica da modernidade.

Nas redações dos jornais, os literatos passaram a ocupar um espaço importante, com um grande alcance sobre as camadas urbanas, o que lhes conferiam não só uma grande notoriedade, como também enorme espaço nas relações de poder. Este grupo seleto de escritores fazia parte do circuito cultural da cidade e o reconhecimento deles pelos leitores fez com que muitos se tornassem famosos e vissem, exclusivamente, do que ganhavam, na produção dos textos. Segundo Brito Broca (2005):

Essa febre de mundanismo que o Rio começa a viver reflete-se nas relações literárias. As seções mundanas dos jornais ocupam-se, ao mesmo tempo, de literatura. (...) O curso em Botafogo (...) torna-se até certo ponto um espetáculo literário. (...) Para atrair o público, literatura procura valer-se da fotografia, das ilustrações, identificando-se tanto quanto possível com os motivos sociais e mundanos, nas revistas da época. (BROCA, 2005, p. 38).

Vários escritores passaram a vivenciar uma nova experiência, em relação ao mercado. A imprensa os absorve como produtores de diferentes narrativas, que constroem uma educação da sensibilidade para a nova concepção de tempo e espaço, que passam a preencher os jornais e revistas da época, sobretudo com o olhar de quem vivenciava na sua própria vivência as mudanças ocorridas na cidade, com diferentes tecnologias modificando o cotidiano de todos e remetendo as pessoas a conviver com os choques e os impactos da experiência perceptiva.

Dessa forma, o leitor recebe um panorama, na perspectiva do autor, até de como funcionam as novidades tecnológicas com as quais os cidadãos conviviam: os novos meios de transporte, como o automóvel, os bondes; os elevadores e, mais do que isso, como se comportar nesse novo espaço de encantamento, mas também de medo para aqueles que não estavam acostumados.

Cabe ainda destacar que não só a temática das narrativas se modificou. A linguagem utilizada se transforma, sobretudo porque um novo vocabulário vai fazer parte do universo das pessoas. Além disso, todo o visual das revistas e jornais, com novas técnicas gráficas e de impressão vai também suscitar curiosidade, o que coloca os escritores em uma destacada situação no mercado, alguns deles com textos sobre os quais discorreremos.

4 A CRÔNICA NA BELLE ÉPOQUE CARIOCA

No texto “A vida ao rés-do-chão” (1984), o professor e crítico literário Antonio Cândido discorre acerca desse gênero, indicando ser aquele que serve de caminho para a literatura, por estar mais próximo de nós. O que na verdade indica o nosso grande mestre é o fato de que a crônica é o texto que conduz nosso olhar para o cotidiano. A simplicidade de linguagem da crônica aproxima o leitor e o remete ao interesse pelo que ali está escrito.

A crônica, através dos anos, tornou-se um gênero eminentemente brasileiro, uma vez que, desde que aqui passou a fazer parte da vida dos leitores, foi um sucesso. Como explicou o crítico, isso ocorreu “(...) pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade que aqui se desenvolveu” (CANDIDO, 1984, p.7).

O fato é que, ao longo da história de nossa literatura, houve inúmeros excepcionais cronistas, que fizeram muito sucesso nos jornais e revistas, por mais de um século e ainda hoje alcançam grande parte de nossos leitores. Ainda que muitos de nossos escritores tenham se destacado como romancistas, tiveram muitas de suas crônicas publicadas, como foi o caso de José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Clarice Lispector, dentre outros.

Inicialmente, a crônica não nasceu junto com os jornais. Passou a se parte integrante, quando o jornal passou a ser de frequência diária. Anteriormente, o que se tinha era o *feuilleton* (folhetim), num espaço, o rodapé – *rez-de-chaussée* (rés-do-chão), que era dedicado a variedades, piadas e assuntos prosaicos. Era o espaço para entretenimento, com temas leves e uma linguagem muito próxima ao coloquialismo, diferente da linguagem rebuscada dos poemas e romances. Nas palavras de Antonio Cândido:

Antes de ser crônica propriamente dita foi “folhetim”, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia, - políticas, sociais, artísticas, literárias. [...] Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. (1984, p. 7).

Assim, o gênero passaria a ser um caminho para a literatura, ainda que sendo filha do jornal e não com a pretensão de publicações eternas, mas efêmeras. Por ser descartável, imaginava-se sua impermanência, algo que, felizmente, não se confirmou. Ainda que a sua simplicidade e despreensão sejam suas marcas mais presentes, sua força enquanto gênero é maior do que se imaginava.

Na verdade, o que ocorreu, através dos anos, foi uma aproximação cada vez maior do leitor com a crônica, uma vez que, através de uma linguagem fácil, num texto curto, ele poderia se manter informado e discutir acerca de temas cotidianos. Segundo Flora Sussekind:

A crônica, ao invés de um quase-diário cheio de confissões e impressões pessoais ou de um jogo ininterrupto com preciosismos e ornamentações retóricas, deixa de competir com a imagem visual. Descarta o ornato. E toma emprestado da técnica o que lhe serve. Seca a própria linguagem e passa a trabalhar com uma concisão maior e consciência precisa da urgência e do espaço jornalístico. (SÚSSEKIND, 1987, p. 38).

A cidade do Rio de Janeiro passa por um processo de mudança de rumos, em direção a uma nova *ratio*, que construirá novos processos baseados em mudanças de comportamento em relação a vários aspectos da vida cotidiana. Através de medidas de organização do espaço urbano e higienização de espaços insalubres do centro da cidade, o cenário se modifica completamente e isso se reflete no indivíduo.

O momento era propício para as mudanças no cenário da capital federal, tendo em vista que havia uma grande quantidade de recursos para execução das reformas, abrindo uma série de possibilidades de oportunidades para a burguesia crescente daquele momento histórico. As expectativas eram as mais promissoras possíveis e o governo não titubeou em botar, literalmente, o centro da cidade abaixo, a fim de que se tornasse um local, no mínimo, menos sujo e mais apresentável.

Os jornais eram o grande espaço em que os debates acerca de tudo o que ocorria na capital da República pudesse ser exposto, contemplado e discutido. Várias polêmicas, desacordos, brigas e desafios ocorreram nas páginas dos periódicos que, inclusive, mantinham posições ideológicas bastante definidas, de defesa ou não do *status quo*.

Os intelectuais têm a percepção daquele momento, ao serem também passíveis de todas aquelas transformações e sofrerem os mesmos reflexos que as inúmeras obras e desmontes ocasionavam na cidade, além dos novos protocolos de comportamento, sobretudo no centro, em que se concentrava o maior número de pessoas e de comércio, como confeitarias e cafés.

Tudo isso vai ser matéria bruta para os escritores, que estão atentos à multiplicidade de imagens, sons e cores da modernidade. A importância desse gênero para o período da *Belle Époque* carioca foi enorme, quando a cidade passou por grandes transformações e os escritores, que tiveram seu espaço a cada dia mais consolidado nas redações, passaram a registrar suas impressões e orientar padrões de comportamento pelas ruas da cidade.

Nesse sentido, as crônicas desse período compuseram o *corpus* da análise e da hipótese propostas, a fim de que se pudesse ter a percepção da importância não só dos autores que se constituíram quase que como tradutores da linguagem da modernidade para cidadãos perplexos com o mundo de profundas transformações, mas também a fim de criar a possibilidade de apresentar como o olhar atento para a cidade nos escritos desses escritores nesse gênero foi tão bem aceito pelos leitores e importante na mediação da apresentação de um novo comportamento.

As narrativas daquele momento, com uma linguagem renovada, porque mais sintética, mais fluída, como flashes de cinema, vão possibilitar aos escritores um espaço em que vão discorrer sobre toda a gama de temas que norteiam a sociedade da época. Isso diz respeito à forma com a qual a escrita traduziu aquele vertiginoso da cidade de que maneira atingiu os indivíduos, de que forma o cotidiano passou a se transformar pelas mudanças tecnológicas e como o cenário cultural lidou com esses fatores.

Muitos escritores como Benjamin Costallat, Olavo Bilac, João do Rio e Lima Barreto, através do olhar e do comportamento de verdadeiros *flâneurs*, vão discorrer sobre muitos lugares que se descortinavam aos olhos de leitores, ávidos pelas novidades, construindo a crônica-reportagem, sucesso dos jornais da época.

Cabe destacar, no entanto, que o país apresentava um percentual enorme de analfabetos. As crônicas-reportagem, por terem uma linguagem simples, um discurso bastante envolvente, caíram no gosto popular. Como muitos não sabiam ler, por vezes, apenas um fazia o papel de leitor para um grupo que se formava em sua volta e assim as histórias eram propagadas também.

Cabe ainda ressaltar o importante papel do cinema e sua forte influência nos processos de escrita. Indiscutivelmente, o cinema, na esteira de tantos novos inventos que mexeram com a percepção e a sensibilidade, influenciou sobremaneira a escrita. Todos os que estavam nas redações dos jornais tiveram também, como mediadores, que adaptar sua escrita aos novos tempos. Segundo Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo:

(...) os intelectuais, com seus diferentes perfis ou matizes, traduzem o teor das novas exigências sensoriais – especialmente aquelas relacionadas ao primeiro cinema. Para tamanho choque perceptivo, será necessária a mediação das narrativas, como programas ou roteiros de orientação e compartilhamento de experiência no tenso cotidiano. De imediato, percebemos as crônicas exercendo essa função, quer traçando um quadro das novidades e suas variações, quer educando, em certa medida, as novas sensibilidades. (FIGUEIREDO, 2015, p. 93).

Nos jornais da época, havia a programação a ser veiculada pelos cinemas, com farta quantidade de propaganda e fotos chamativas. Além disso, artigos elogiosos às novidades tecnológicas que prometiam novas sensações a quem se predispusesse a vive-las, suscitando curiosidade. Muitos folhetos e roteiros eram distribuídos gratuitamente, indicando, inclusive, a forma de comportamento adequada para as salas de projeção. Eram estratégias para alcançar novos espectadores e propagar a novidade.

Em um mundo em que a instabilidade advinda da modernidade promovia grandes choques na percepção, as primeiras apresentações dos filmes confrontavam o espectador, com sequências nem sempre cronicamente organizadas e com deslocamento da identidade estável de objetos e atores. Eram filmes voltados para a descrição de viagens a lugares distantes, cenas em que os artistas interagiam com o público através de piscadelas, o que provocava curiosidade e encantamento nas pessoas.

Ainda que sem narração, ou com precária possibilidade de ocorrência, o cinema, na mesma concepção das atrações de variedades, ilusionismos, do espetáculo popular que tanto agradava as pessoas, vai ao encontro de um público ansioso por novidades.

Em 15 de janeiro de 1898, a Revista Moderna, uma publicação ilustrada quinzenal, dirigida e financiada por Martinho Botelho, editor e publicista que morou muito tempo em Paris, publicou a seguinte crônica:

A História contemporânea tem de ser feita com instantaneos, como o retrato moderno tem de ser composto por uma série de Kodacks. (...)

Quando Velásquez reproduzia na tela as expressivas physionomias dos príncipes da Casa de Austria, e, mais tarde, Machado de Castro fundia no bronze a pomposa e magnificente figura de El-Rei D. José, que há cento e tantos annos garbosamente bifurca o seu monumental cavallo de Alter, pintores e esculptores, com socego e talento, com descanso e com aquelle sexto sentido que fecunda o cerebro e serve de poderosa objectiva, desenhavam ou coloriam os retratos dos seus modelos nas nobres e convencionaes posições em que a historia os ha de fixar(...)

Hoje a historia é escripta pelos reporters, em retalhos de papel, nas ante-camaras dos Paços e das Secretarias, nos corredores dos parlamentos, nas escadas dos terceiros andares, nas salas dos tribunaes, nas platéas e camarins dos theatros... (...)

A arte na maneira moderna soffre bastante. Por isso o público hoje ao mesmo tempo exige o quadro historico no museo e a estatua equestre na bella praça pombalina, e reclama as noticias rapidas, elucidativas, minuciosas, os animatographos que lhes mostrem o personagem na intimidade de sua vida e surprehendido na série das expressões movimentos (...).⁷

Revista Moderna, Rio de Janeiro, p. 412-413, 15 jan. 1898.

Segundo Pedro Lopera (2015), pesquisador da Biblioteca Nacional, foi criada uma oposição entre as formas de produção imagética em que há um destaque mais acentuado na fruição dos “animatographos” e a “necessidade quase instantânea de produzir narrativas que

referendem determinadas interpretações sobre o mundo contemporâneo.” (LAPERA, 2015, p. 23).

O espectador que passou a frequentar os cinemas naquele momento teve que se confrontar com várias questões com as quais não estava acostumado: inicialmente, em relação ao corte temporal que os filmes apresentavam. Segundo a professora Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo (2015):

Tudo era apresentado sem uma sequência narrativa, sem um antes ou depois. Tratava-se de uma sucessão de instantes sempre atualizados, com cortes abruptos de um tema a outro, em numerosas descontinuidades. Com a intermitência de imagens, o espectador pe chamado a participar da cena e, na distração, recebe o choque perceptivo e a educação para a sensibilidade para a nova concepção de tempo e espaço. (FIGUEIREDO, 2015, p. 93).

Além disso, o espectador teve de passar por uma aprendizagem para o comportamento nas salas de projeção, já que não era só o fato de o deslumbramento ou medo em relação às fitas o conduzirem a uma atitude inesperada. Havia outros tipos de tensão que povoava o ritual de ir ao cinema.

A falta de familiaridade com aquele universo construía situações insólitas aos olhares atuais, como, por exemplo, estabelecer diálogos e, muitas vezes, verdadeiras brigas com o personagem que aparecia na tela e com o qual não concordava. Aos gritos, o espectador, inconformado, era retirado do cinema e se formavam grupos favoráveis e desfavoráveis ao expulso da sala de projeção.

Para ir ao cinema, havia um aparato todo especial, sobretudo nas classes mais carentes, que não tinham acesso com tanta frequência, uma vez que o preço dos ingressos era caro para o operariado. Eram escolhidas roupas especiais e, de um modo geral, era um passeio para a família toda poder desfrutar a novidade e o deslumbramento por aquele divertimento.

O fenômeno do cinema apareceu na modernidade, portanto, como próprio de uma era em que a modernidade era a palavra de ordem. Segundo Kracauer (2009), o cinema ia além do que aquilo que mostrava nos filmes, ou seja, era a exposição de uma arte em um momento histórico que tinha a técnica como pressuposto único. Para o crítico, o cinema trazia em si não só em sua forma, mas também em seu conteúdo, os valores presentes naquele instante. No ensaio “*As pequenas balconistas vão ao cinema*” (1927), Kracauer afirma:

Os filmes são o espelho da sociedade constituída. Eles são financiados por corporações que, a todo custo, precisam identificar o gosto do público para obter lucro. O público sem dúvida é composto basicamente por operários e pessoas simples, e o interesse comercial estimula o produtor a satisfazer as necessidades da crítica social de seus consumidores. O produtor, no entanto, não se deixará jamais

seduzir por espetáculos que, de algum modo, atacam os fundamentos da sociedade; pois, caso contrário, ele destruiria a sua própria existência como empresário capitalista. (KRACAUER, 2009, p. 311).

Assim, percebe-se a dimensão do impacto social e cultural que o cinema teve na vida das pessoas, como mais uma invenção, um produto da modernidade que causou mudanças na estrutura da experiência subjetiva, nas mais diferentes classes, indicando a necessidade de o indivíduo se adaptar às novas exigências sensoriais.

Com um discurso polifacético, a crônica vai estabelecer uma mediação entre o sujeito e a cidade, compondo uma nova forma de escrita, em que uma série de informações acerca de um mundo diferenciado será levado ao leitor. Cabe destacar o fato de que as produções escritas estavam também contaminadas por esse novo cenário citadino.

Assim como o jornalismo, a literatura impressa adquire um novo formato, mais próximo da modernidade, com uma linguagem mais ágil e mais próxima do leitor, o que justifica o sucesso da crônica. Para muitos escritores, que tinham na escrita uma fonte de renda, foi um novo mercado que se abriu e, claro, a notoriedade nas ruas, o alcance de suas palavras, tudo isso conferiu a eles um novo *status* de importância.

Dentre os muitos escritores que alcançaram muito sucesso, como Olavo Bilac, Benjamin Costallat, Lima Barreto e João do Rio, a opção pelos dois últimos foi norteadada pela representatividade de cada um naquele período e de que forma a vertigem daqueles tempos foi vista por cada um deles.

5 A *BELLE ÉPOQUE* NO RIO DE JANEIRO E A LITERATURA DOS DOIS BARRETOS

5.1 Paulo Barreto, o João do Rio

João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, o João do Rio, foi um jornalista, cronista, tradutor e teatrólogo brasileiro, membro da Academia Brasileira das Letras. Nascido a 5 de agosto de 1881, foi o cronista de uma cidade que se transformava, e se modernizava. Com o olhar sempre arguto, trazia em seus textos a marca de um escritor cujo olhar era voltado para a observação de diferentes grupos sociais, sobretudo os mais pobres e carentes, excluídos da sociedade.

Figura 6 - Paulo Barreto, o João do Rio



Fonte: PACHECO, 2012.

Crônicas foram o gênero preferido, aonde ele, através do registro de sua percepção, trouxe aos seus leitores a ressignificação de uma cidade que quer seguir os parâmetros europeus. Sua visão perscruta os mais variados cantos da cidade, inclusive àqueles cujo acesso é difícil. Chega a ter caráter de registro histórico, uma vez que documenta o que os olhos da maioria da cidade não poderiam ver.

Seu interesse pela escrita veio desde menino, fato ratificado pelo próprio autor, quando se refere a Olavo Bilac, nome ilustre da literatura da época. Segundo Paulo Barreto, conheceu o escritor desde a tenra idade de 11 anos e por quem nutria profunda admiração, além de autores como Artur Azevedo, que o levou a ter paixão pelo teatro.

Sua aproximação com as redações dos jornais deu-se próximo de completar 18 anos, quando escreve uma crítica da peça *Casa de Boneca*, de Ibsen, e que foi publicada no jornal *A Tribuna*. Logo depois, em *A cidade do Rio de Janeiro*, jornal cujo proprietário era José do Patrocínio, com viés abolicionista, colaborou com mais regularidade e por mais tempo.

Comportamento bastante comum em seu tempo, escritores adotavam pseudônimos para si, ao escrever nos periódicos. Paulo Barreto não se furtaria disso e usou bastante esse expediente: Claude, através do qual escrevia sobre artes plásticas, Joe, Godofredo de Alencar, Carand' ache e aquele pelo qual se consagrou, João do Rio, e que consta em seus romances.

Inicialmente, seus textos nos jornais, como em *A Cidade do Rio*, por exemplo, as discussões trazidas giravam em torno de literatura e propunham reflexões acerca de escolas literárias anteriores, como o Naturalismo e o Realismo, movimentos pelos quais nutria profunda admiração, sobretudo por conta dos temas trazidos. Haja vista que, assim como Adolfo Caminha (1867-1897), autor de *O Bom Crioulo*, Paulo Barreto trouxe a seus escritos questões relacionadas à sexualidade, como o homossexualismo, tema bastante delicado para a época e que suscitava profunda rejeição pelos mais conservadores.

João do Rio também tematizou a cidade moderna, a partir da observação perspicaz dos diferentes grupos sociais, não só nos ambientes luxuosos da cidade, os quais frequentava com bastante galhardia, mas também investigando outros espaços cujas características maiores eram a de serem formados por pessoas discriminadas pela burguesia ascendente.

Sem qualquer distinção, transitavam por suas crônicas prostitutas, homens de negócios, estivadores, mendigos, dândis, presidiários, em espaços aonde a população da classe média não ia, como terreiros de candomblé e umbanda, presídios, delegacias, cabarés, cortiços, favelas. Através de um olhar sensível e extremamente fiel à realidade, João do Rio

apresentou à população um lado obscuro da cidade, que a proposta de modernidade do poder vigente à época queria ver distante.

Assim, pode-se encontrar em seus textos um extremo cuidado com a linguagem, uma vez que a ambiência encaminha as distintas possibilidades, desde o preciosismo, através da incorporação de estrangeirismos – que dariam um ar de refinamento –, até a utilização de expressões populares, algo que confere um verdadeiro mosaico da cidade carioca na passagem do século XIX para o XX.

João do Rio assume um estilo muito próximo à de reportagens modernas, com muitas informações, como as crônicas presentes no jornal carioca *A Gazeta de Notícias*, publicadas em 1904, reunidas no livro *As Religiões do Rio*. Não se furtou de relatar seu espanto com o erotismo mais direto, quando o Carnaval acontecia, nas ruas e discorria também sobre os grandes bailes que aconteciam nos mais nobres salões da cidade.

Seus textos estiveram presentes nos maiores jornais da cidade, naquele momento: *O Paiz*, *O Dia* e *Correio Mercantil*, além de *A Gazeta de Notícias*, periódico em que ficou durante um longo tempo, de 1903 a 1915. Era figura fácil na boêmia carioca, com seus amigos, jornalistas e literatos, ainda que não tivesse, efetivamente, recursos financeiros para bancar os luxuosos cafés e confeitaria da cidade do Rio de Janeiro, como Café Papagaio, Paris e Confeitaria Colombo, onde ficava horas com uma garrafa de água.

Ao flunar pelas ruas do Rio de Janeiro, João do Rio encontrava temas e conteúdo para as suas crônicas, inclusive aspectos referentes às consequências dos processos de modernização pela qual a cidade passava. Em *A alma encantadora das ruas*, crônicas publicadas na *Gazeta de Notícias* e *Revista Kosmos*, através de uma escrita que unia jornalismo e literatura, conseguia discorrer sobre a vida de pessoas comuns, que não desfrutavam do suposto *glamour* que o progresso trazia para a cidade.

Em *Experiência e pobreza* (1933), Walter Benjamin caracteriza a modernidade como um território em que a experiência, a partir de circunstâncias históricas, não possui o mesmo cabedal e expressão de significância que em tempos passados, uma vez que não só as consequências nefastas da Primeira Guerra Mundial, mas os efeitos negativos do capitalismo contribuem e muito para a crise da percepção.

Na visão de Benjamin, as ações da experiência perderam muito espaço para um silêncio que já caracterizava a volta dos homens que estiveram em combate entre 1914 e 1918, na guerra. A força da narrativa se perdeu, na perspectiva benjaminiana, a partir do momento em que o belicismo, aportado em tecnologias novas, criou situações cuja

transmissão dificilmente ocorreria na força da palavra. Isso, por si só já retrataria a face da experiência moderna: rompimentos e descontinuidades na experiência humana, e o enfraquecimento das narrativas, potencializadas, sobremaneira, no momento em que ocorre a ascensão dos regimes totalitários.

Walter Benjamin indica uma dicotomia consequente das invenções tecnológicas, em contraposição à fragilidade humana. Ao mesmo tempo em que os conflitos armados se avolumam, há a tentativa de um domínio técnico da natureza, o homem é prisioneiro de suas próprias invenções. Na verdade, aqueles que não têm condições de lidar com as mais vultosas mudanças como seres urbanos, acabam ficando oprimidos num espaço com o qual têm que conviver.

Podemos ver essa perspectiva em muitas crônicas de João do Rio, uma vez que seu olhar se voltou, inúmeras vezes, para os segmentos mais carentes da sociedade carioca, trazendo à tona a perspectiva benjaminiana de que a tecnologia era muito importante para o progresso, mas podia também criar fendas em grupos diferentes da cidade.

João do Rio não era contra os avanços da modernidade, ao contrário, gostava da possibilidade de uma cidade que viesse ao encontro da civilidade. No entanto, não deixava de registrar, como escritor e jornalista, os meandros de consequências negativas que atingiam as pessoas mais pobres, como a remoção de várias casas do centro da cidade, para a abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, e o grande número de pessoas alijadas daquele cenário.

O escritor não era uma unanimidade, ainda que fosse bastante admirado, inclusive por alguns de seus detratores. No entanto, não foi poupado das críticas por nomes importantes, como Lima Barreto, Monteiro Lobato, Emílio de Menezes e Elói Pontes. Sofreu alguns reveses, ao romper paradigmas de comportamento, como aparecer no Teatro Lírico com um colete cor de cereja e ser vaiado, ou usar ternos da cor lilás, em várias de suas incursões pelos salões nobres da cidade, o que expunha sua homossexualidade.

Monteiro Lobato não nutria simpatia pelo cronista e não o considerava apto a ser admitido na Academia Brasileira de Letras. Em carta a Lima Barreto, em 25 de maio de 1919, escreveu: “Não podes entrar para a Academia por causa da ‘desordem da tua vida urbana’; no entanto, ela admite a frescura dum João do Rio”, fragmento que expõe total má vontade para com o escritor.

No entanto, era um jornalista famoso e muito querido por seus leitores e amigos, algo que pôde ser comprovado pelo número de presentes ao seu enterro, milhares de cariocas.

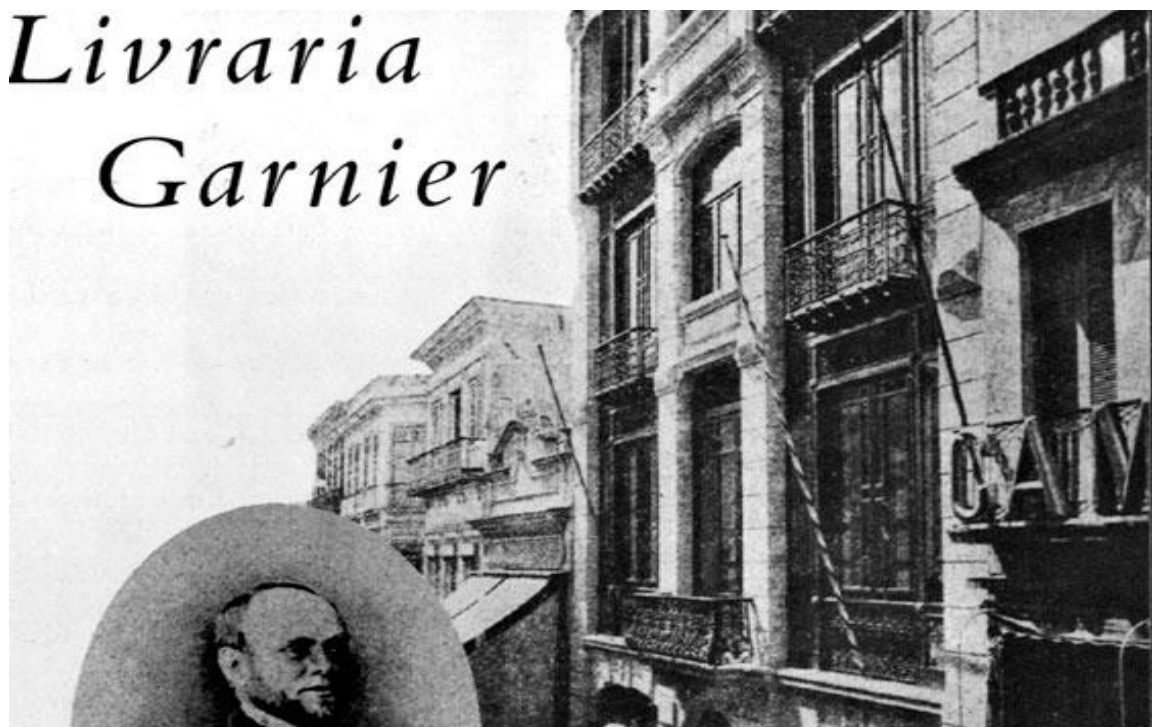
Morreu dentro de um táxi, no dia 24 de junho de 1921, vítima de um infarto. O periódico *O Paíz* divulgava em suas páginas tal notícia:

Quase à meia-noite, um telefonema anunciava-nos que Paulo Barreto, em caminho para casa, em um automóvel, se sentira mal e fora conduzido a sede do 6º distrito policial, de onde já haviam chamado uma ambulância da Assistência Pública para socorrer o ilustre enfermo; e três minutos depois, quando um de nossos companheiros descia já as escadas para ir, de nossa parte, levar-lhe uma palavra de afetuoso conforto, outro telefonema tiniu com a notícia de sua morte (O Paíz, 24 de junho de 1921).

5.1.1 A Alma encantadora das ruas

Paulo Barreto era uma referência, em se tratando do que acontecia na cidade do Rio de Janeiro. Sua coletânea de crônicas *A alma encantadora das ruas*, publicado em 1908 pela Editora Garnier, tornou-se rapidamente um sucesso de vendas. Escritas no início do século, entre 1903 e 1907, para os periódicos *Gazeta de Notícias* e revista *Kosmos*, as crônicas apresentam um rico registro do cotidiano das ruas da cidade.

Figura 7 – Livraria Garnier



Além de livraria especializada em obras traduzidas do francês, a Garnier era uma editora que publicava livros de autores brasileiros

.Fonte: VENTOS, [19--]

No início e ao final do livro há o registro de dois importantes textos: *A rua* e *A musa das ruas*, respectivamente, reproduzindo conferências, muito comuns à época, realizadas pelo autor, em 1905. O primeiro é um dos mais sensíveis textos de João do Rio:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (RIO, 1987, p. 3).

O cronista inicia seu texto já se colocando lado a lado com o leitor e desvelando seus sentimentos de forma a abrir uma intimidade. Ao fazer isso, no entanto, indica que imagina ser o seu o amor pela rua algo comum entre ele e quem está lendo: “(...) nos une, nivela e agremia o amor da rua”. Mais do que isso: que é necessário que as ruas sejam vistas e sentidas por todos e que é fundamental conhecê-las para poder viver todas as suas facetas.

Quando já modula sua intencionalidade discursiva dirigida, inteiramente, para o grande elemento pulsante que é a cidade, o escritor abre ao leitor um viés, no mínimo positivo, que é o desejo de participar daquele sentimento tão acolhedor quanto o que João do Rio apresenta. Assim, passa a compartilhar seu encantamento, mas mais do que isso, decodifica a ilegibilidade para muitos do grande espaço que se descortina. E segue o cronista:

Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdão, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. (RIO, 1987, p. 5).

Por intermédio de uma linguagem que chega a ser lírica, o escritor vai apresentando as razões por que desvela tanto amor às ruas. Em uma das mais bonitas declarações, ele afirma: “(...) a rua é a agasalhadora da miséria.”, o que demonstra ser conhecedor dessa realidade, ao flunar pelas ruas de uma cidade que traz os mais variados cenários, dentre os quais o flagelo dos miseráveis.

E continua sua narrativa, apresentando também os aspectos positivos: a riqueza do vocabulário que nasce nesse universo caleidoscópico urbano, o acolhimento que a rua propicia, e a recepção que ela dá àqueles que, com sua arte, tentam ganhar a vida.

Complementa com um paradoxo belíssimo: “A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano.” (grifo meu), indicando uma crítica levada aquela civilização que se diz moderna e... acolhedora.

Bate, em compensação, palmas aos saltimbancos que, sem voz, rouquejam com fome para alegrá-la e para comer. A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. A rua é a transformadora das línguas. (...) A rua continua, matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros. A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano. Dá-lhe luz, luxo, bem-estar, comodidade e até impressões selvagens no adejar das árvores e no trinar dos pássaros. (RIO, 1987, p. 6).

João do Rio também discorre sobre a gênese da rua, apontando para um viés social, mostrando que seu encantamento não é exclusivamente com o aspecto dos extremos de tristeza e alegria, de ludicidade e abandono. Ao discorrer sobre como as ruas são feitas, indica o suor do trabalhador, não só ali na feitura de seu calçamento, mas também na construção das casas. Este que constrói, ao mesmo tempo em que canta tristes melodias, tem o seu tempo de desfrutar aquele elemento do chamado progresso.

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopéia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. (RIO, 1987, p. 6).

E não se furta de discorrer sobre a arte de flunar, algo que conhece tão bem e por que tem tanto apreço. Relaciona a arte da *flânerie* com a vagabundagem, mas com uma conotação diferente, associando-a à reflexão, é uma vadiagem como a do basbaque, é a contemplação do trivial, que até pode assumir uma certa importância num momento, mas que pode ser adiada.

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. 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 *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; (...) É vagabundagem? Talvez. 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. (RIO, 1987, p. 8).

João do Rio, vai mais além, de uma forma profunda e impactante, ao apresentar ao leitor que as ruas são tão significativas e, talvez por isso mesmo, porque elas têm alma, elas têm feição. A partir de uma sucessão dos mais variados adjetivos, apropriada às ruas de uma qualificação justa, que indica o quão próximas de um componente semântico completo cada uma dessas ruas está. Ao se referir à rua do Ouvidor, escreve o cronista:

Vede a Rua do Ouvidor. 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. (RIO, 1987, p. 8).

Ao se referir à rua mais elegante do Rio de Janeiro, onde se concentravam as lojas mais elegantes, sonhos de consumo de muitas mulheres e homens cariocas, com suas vitrines reluzentes. João do Rio também não deixou de apontar características que, certamente, faziam parte daquele “beco inferno da pose, de vaidade, de inveja” o qual ele conhecia muito bem e mediava suas impressões ao leitor.

Também chama a atenção de ruas que, como ele mesmo disse, tinham a alma daquilo que viviam em seu cotidiano, como a rua da Misericórdia, a primeira rua do Rio de Janeiro, que ele descreve ser o espaço de registros vergonhosos de nossa história, como as cenas de escravos cujo sangue manchou aquele solo, em contraponto com os senhores que os molestavam, “domínio ignorante e bestial” e que mantinha séculos depois, a mesma verve angustiante.

A Rua da Misericórdia, ao contrário, com as suas hospedarias lóbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores bafientos, é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em redes; nela vicejou a imundície, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbúcio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! tremendo atirado aos céus. Dela brotou a cidade no antigo esplendor do Largo do Paço, dela decorreram, como de um corpo que sangra, os becos humildes e os coalhos de sangue, que são as praças, ribeirinhas do mar. Mas, solução de espancado, primeiro esforço de uma porção de infelizes, ela continuou pelos séculos afora sempre lamentável, e tão angustiada e franca e verdadeira na sua dor que os patriotas lisonjeiros e os governos, ninguém, ninguém se lembrou nunca de lhe tirar das esquinas aquela muda prece, aquele grito de mendiga velha: – Misericórdia! (RIO, 1987, p. 9).

Como não poderia deixar de ser, em seu texto de abertura, também aparecem referências às mudanças por que passou a cidade do Rio de Janeiro, no período das grandes reformas promovidas por Pereira Passos: “Há ruas que mudam de lugar, cortam morros, (...) –

a Rua dos Ourives (...)", além de associar a alma das ruas como as pessoas que têm ou não uma religião.

Se as ruas são entes vivos, as ruas pensam, têm ideias, filosofia e religião. Há ruas inteiramente católicas, ruas protestantes, ruas livres - pensadoras e até ruas sem religião. (RIO, 1987, p. 9).

A segunda parte do livro traz textos do gênero crônica-reportagem, no qual o escritor foi o precursor, ao apresentar uma sucessão de exemplos de profissões que poderiam ser encontradas nas ruas da capital. Apresenta, assim, um amplo e diversificado mosaico de ofícios exóticos, por vezes insalubres, que ajudavam e muito na sobrevivência das pessoas, além de outras curiosidades.

Em "O que se vê nas ruas", o autor apresenta, inicialmente, profissões que garantem o sustento de muitos, destacando a curiosidade de que, até mesmo em atividades que dispensam quaisquer formações específicas, existem os especialistas e os pouco habilitados.

Todos esses pobres seres vivos tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavoisier: nada se perde na natureza. A polícia não os prende, e, na boêmia das ruas, os desgraçados são ainda explorados pelos adelos, pelos ferros-velhos, pelos proprietários das fábricas... – As pequenas profissões!... É curioso! As profissões ignoradas. Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanha-rótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de *buena dicha*. Se não fossem o nosso horror, a Diretoria de Higiene e as blagues das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos. – Mas, senhor Deus! é uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! Até parece que não estamos no Rio de Janeiro... (RIO, 1987, p. 11).

O narrador passeia acompanhado pelo amigo Eduardo, um personagem que serve de guia por espaços "estranhos". Ele discorre sobre o fato de as pessoas conhecerem muito bem as capitais ricas de muitos países europeus, mas não têm a menor noção de como a sua própria capital é constituída, como é a vida de sua população.

Refere-se, na verdade, aos componentes da denominada elite carioca, pessoas que não saem de sua segurança territorial, com medo de um espaço que não lhes pertence e que sabem que não estarão confortáveis, em meio a tantos elementos desconhecidos. Optam, assim, pela continuidade de sua ignorância, entendendo estarem protegidos atrás de muros e portões, ao não se aproximarem da classe mais desfavorecida da população carioca. Na crônica, apresenta:

Eduardo e eu caminhamos para a rampa, na aragem fina da tarde que se embebia de todos aqueles cheiros de maresia, de gordura, de aves presas, de verduras. O catraieiro batia negativamente com a cabeça.

— Uma calça, apenas uma, em muito bom estado.

— Mas eu não quero.

— Ninguém lhe vende mais barato, palavra de honra. E a fazenda? Veja a fazenda.

Desenrolou com cuidado um embrulho de jornal. De dentro surgiu um pedaço de calça cor de castanha.

— Para o serviço! Dois mil réis, só dois!...Eu tenho família, mãe, esposa, quatro filhos menores. Ainda não comi hoje! Olhe, tenho aqui uns anéis...não gosta de anéis?

O catraieiro ficara, sem saber como, com o embrulho das calças, e o seu gesto fraco de negativa bem anunciava que iria ficar também com um dos anéis. O cigano desabotoara o frack, cheio de súbito receio.

— É um anel de ouro que eu achei, ouro legítimo. Vendo barato: oito mil réis apenas. Tudo dez mil réis, conta redonda!

O catraieiro sorria, o cigano era presa de uma agitação estranha, agarrando a vítima pelo braço, pela camisa, dando pulos, para lhe cochichar ao ouvido palavras de maior tentação; ninguém naquele perpétuo tumulto, ninguém no rumor do estômago da cidade, olhava sequer para o negócio desesperado de cigano. Eduardo, que nessa tarde passeava comigo, arrastou-me pelo ex-Largo do Paço, costeando o cais até a velha estação das barcas.

— Admiraste aquele negociante ambulante?

— Admirei um refinado “vigarista”...

— 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.

(...)

Oh! essas pequenas profissões ignoradas, que são partes integrantes do mecanismo 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. (RIO, 1908, p. 60).

Este fragmento escancara a forma com a qual, através de recursos, por vezes escusos, os desassistidos buscavam a sua sobrevivência. São eles que compõem o segmento da população que está distanciado do projeto de modernidade. Esse lado contrário da cidade é o objeto temático de João do Rio, uma vez que lhe subsidia elementos concretos, imagético e concreto para mostrar o caleidoscópio no qual se ergue a alegoria da vida urbana.

Para o cronista as ruas têm corpo e alma, sendo muito similares ao homem. Com a visão apurada, vertiginosamente, o narrador traz ao leitor a cena em que se materializa a cultura erigida e a barbárie escancarada. As ruas traduzem os paradoxos da existência da vida urbana e moderna quando, ao promoverem a beleza e o encantamento, como na Avenida Beira-Mar, desamparam todos os que por ali viviam. Sem saída, seguem para os subúrbios e recantos mais distantes.

João do Rio apresenta as ruas e personagens que delas fazem parte, indicando o que aos olhos de muitos não aparecia: a tensão social por trás de um grupo bastante heterogêneo

que disputava territórios por uma miserável sobrevivência. A crônica vai intermediar o discurso do escritor, através das palavras que desvelam a realidade do cotidiano.

– Coitados! Andam todos na dolorosa academia da miséria, e, vê tu, até nisso há vocações! Os trapeiros, por exemplo, dividem-se em duas especialidades – a dos trapos limpos e a de todos os trapos. Ainda há os cursos suplementares dos apanhadores de papéis, de cavacos e de chumbo. Alguns envergonham-se de contar a existência esforçada. Outros abundam em pormenores e são um mundo de velhos desiludidos, de mulheres gastas, de garotos e de crianças, filhos de família, que saem, por ordem dos pais, com um saco às costas, para cavar a vida nas horas da limpeza das ruas. (RIO, 1908, p. 61).

E não eram esses os casos mais escabrosos. Havia inúmeras situações em que as condições de trabalho eram insalubres e chocantes, como os caçadores de gatos e ratos. Se , no primeiro caso, imagina-se o sofrimento dos animais e as pessoas nos restaurantes e bares, degustando-os, sem saber que eram os felinos, imaginando que eram coelhos, no segundo, as condições eram inimagináveis em qualquer local civilizado.

A mais nova, porém, dessas profissões, que saltam dos ralos, dos buracos, do cisco da grande cidade, é a dos ratoeiros, o agente de ratos, o entreposto entre as ratoeiras das estalagens e a Diretoria de Saúde. Ratoeiro não é um cavador – é um negociante. Passeia pela Gamboa, pelas estalagens da Cidade Nova, pelos cortiços e bibocas da parte velha da urbs, vai até ao subúrbio, tocando um cornetinha com a lata na mão. Quando está muito cansado, senta-se na calçada e espera tranqüilamente a freguesia, soprando de espaço a espaço no cornetim. Não espera muito. Das rótulas há quem os chame; à porta das estalagens afluem mulheres e crianças. – Ó ratoeiro, aqui tem dez ratos! – Quanto quer? – Meia pataca. – Até logo! (RIO, 1908, p. 61-62).

Quando se deparou com aqueles indivíduos, destituídos de quaisquer possibilidades de inserção no “Rio civiliza-se”, ratificava a ideia de que o *slogan* de Figueiredo Pimentel, escrito na coluna “Binóculo”, da *Gazeta de Notícias*, na verdade, se referia a uma parcela ínfima da sociedade, que desfrutaria das benesses. Mas, o Rio de Janeiro era também a cidade dos desvalidos, negros, escravos libertos que não conseguiam empregos, imigrantes que viviam pelas áreas do porto, dos moradores das favelas que cresciam, dos meninos abandonados pelas ruas, das prostitutas que vendiam seus corpos a quem lhes pagasse um prato de comida. Em outra crônica, “Sono calmo” João do Rio, publicada na *Gazeta de Notícias*, em 10 de junho de 1904, descreve uma de suas experiências mais impactantes: visitou algumas hospedarias, ao ser convidado por um delegado de polícia. A maioria delas, situada na Gamboa, Saúde e Cidade Nova. Toda a descrição dessas visitas remete o leitor a vivenciar as sensações por que passou nosso escritor. As cenas são impactantes e causam, muitas vezes, perplexidade no leitor:

Trepamos todos por uma escada íngreme. O mau cheiro aumentava. Parecia que o ar rareava, e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina. Era a seção dos quartos reservados e a sala das esteiras. Os quartos estreitos, asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil. (...) Alguns desses quartos, as dormidas de luxo, tinham entrada pela sala das esteiras, em que se dorme por oitocentos réis, e essas quatro paredes impressionavam como um pesadelo. (...) Havia ... mais um andar, mas quase não se podia chegar, estando a escada cheia de corpos, gente enfiada em trapos, se estirava nos degraus, ... – mulheres receosas da promiscuidade, de saias enrodilhadas. Os agentes abriam caminho, acordando a canalha com a ponta dos cacetes. Eu tapava o nariz. A atmosfera sufocava ... Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas, e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnava-se nas nossas próprias mãos (...) A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo. A metade daquele gado humano trabalhava; rebentava nas descargas dos vapores, enchendo paióis de carvão, carregando fardos. Mais uma hora e acordaria para esperar no cais os batelões que a levassem ao cepo do labor, em que empedra o cérebro e rebenta os músculos. (...) O dr. delegado teve uma última ideia – a visão de uma cena ainda mais cruel.
– Vamos ver os fundos! (JOÃO DO RIO, 1991, p. 121-122).

O que se via era o retrato do abandono de pessoas a sua própria sorte, no meio de pobreza, doenças, falta de cuidados essenciais, sobretudo saneamento, além da cruel presença de crianças das mais variadas idades convivendo no meio daquela imundície, sujeitas à perpetuação daquela realidade em suas vidas, uma vez que o Estado só aparecia ali, a fim de oprimir e reprimir.

Foi aí então que vimos o sofrer inconsciente e o último grau da miséria. O hospedeiro torpe dizia que por ali dormiam alguns de favor, mas pelo corredor estreito, em derredor da sentina, no trecho do quintal, cheio de trapos e de lama, nas lajes, os mendigos, faces escaveiradas e sujas, acordavam num clamor erguendo as mãos para o ar. E de tal forma a treva se ligava a esses espectros da vida que o quadro parecia formar um todo homogêneo e irreal.
– Tudo grátis aos desgraçadinhos, sibilava o homem musculoso. Curvei-me, perto da latrina. Era uma velha embiocada num capuz preto.
– Quanto pagou v., minha velha? – O que tinha, filho, o que tinha, dois tostões ... (RIO, 1987, p. 16).

A percepção do escritor em relação ao espaço é de perplexidade, sobretudo porque naquele espaço havia pessoas de todos os tipos, de desempregados e mendigos a trabalhadores do cais do porto, que recebiam uma miséria para trabalhar e pagar o pouco que comiam, quando comiam. Não há compreensão para uma possibilidade de regeneração, num espaço de pouca salubridade.

O olhar de João do Rio para aquelas pessoas era de comiseração. Diferente de muitos intelectuais da época, o escritor entendia que, em havendo mudança nas condições de vida, todos poderiam ter espaço na sociedade dita civilizada. O que seria importante era haver condições de acesso a chances de emprego e reinserção na sociedade.

João do Rio traz, assim à sociedade, um panorama de imagens, de sensações muito similares àquelas vividas pelos transeuntes no centro da cidade: impacto, choque, perplexidade, porque não só os aparatos tecnológicos remetiam a isso, mas, ao menos aos mais sensíveis à miséria, havia a possibilidade de compreensão de um *status quo* que beneficiava muito poucos e deixava à míngua uma legião enorme de pessoas.

Na crônica “Os Urubus”, João do Rio traz à tona um tema que diz respeito à rotina daqueles que ficam nas portas dos necrotérios, providenciando os trâmites para o sepultamento dos entes queridos. O que causou espanto ao nosso cronista foi não só a quantidade dos que trabalhavam nesse ofício, mas também os padrões de conduta ética estabelecido entre eles, a fim de que tudo corresse com organização e respeito às famílias enlutadas.

Ainda que muitas pessoas os considerassem como vigaristas ou como desocupados, eles não se viam assim e entendiam ser sua profissão como a de qualquer outro que estivesse lutando para sobreviver.

Parei, consultei o relógio. Os quatro tipos não se ralavam mais com a minha presença. Dous olhavam com avidez os bondes que vinham da rua do Passeio; dous estavam totalmente voltados para o lado da Faculdade. Ao aparecer um bond, um magrinho bradou:

— Largo!

Prestei atenção. Do «tramway» em movimento saltou um cavalheiro defronte do Necroterio.

— De cima! bradou outro typo.

— Última! regougou o terceiro.

E cercaram o cavalheiro.

— V. S. ha de aceitar um cartãozinho da nossa casa. Não precisa de se incomodar. Tratamos de tudo! Faça negocio comigo!

A um tempo fallavam todos, e o cavalheiro, coberto de luto, com o lenço empapado de suor e de lagrimas, murmurava, como si estivesse a receber pezames:

— Muito obrigado! Muito obrigado!

Aproximei-me de um dos funcionarios do serviço mortuario.

— Que especie de gente é essa?

— Oh! não conhece? são os urubús!

— Urubús?

— Sim, os corvos... É o nome pelo qual são conhecidos aqui os agenciadores de coroas e fazenpara luto. Não é muito numerosa a classe, mas que faro, que atividade! Totalmente interessado, tive uma dessas exclamações de pasmo que lisonjeiam sempre os informantes e nada exprimem de definitivo. E sorriu, tossiu e falou. Foi prodigioso.

(...)

— Estes homens são os urubus de Santa Luzia, serviço especial e maçônico. 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! Deixá-lo passar. Se o homem vem de tílburri, correm até aqui a acompanhá-lo... Se o tílburri segue, bradam: naufragou! E voltam ao lugar donde não saíram os outros. É interessante ouvir-lhes o diálogo. Tu é que não correste! Conheço o homem; antes fosse, era meu o negócio...

– Mas é horrível!

– É a vida, meu caro. Aqui estacionam sete agentes; o assalto ao freguês vai pela vez, como aos sábados, nos barbeiros. Quatro oferecem grinaldas aos passageiros que saltam dos bondes; três aos que vêm a pé. Ao ver o bando ao longe há a frase: De cima! que é o sinal. Do lado de lá! quando ele salta do lado oposto. Última! quando salta no Necrotério. um dos urubus acerta, grita: Estou empregado! E feito o negócio o outro avança, dizendo: Grinalda! para obter como resposta: A tua é minha... (RIO, 1987, p. 22).

O autor capta, na verdade, o retrato cruel de uma estratégia de venda de um produto para pessoas que, naquele momento, estão fragilizadas. Claro que é um comércio e é bastante desumano, uma vez que suplanta a capacidade de compreensão em relação ao enlutado. Passa por uma rede de disputas por clientes, fregueses, pelo enterro mais opulento, mais caro, mais chamativo. Mas, traz a realidade daqueles que lutam pela sobrevivência.

Não há por parte do cronista qualquer julgamento de valor em relação aos chamados “urubus”. Ao contrário, João do Rio entende ser aquela profissão digna, ainda que lide com a banalidade da morte e com a dor alheia. Ele considera inclusive mais digna do que a de alguns funcionários públicos que, segundo afirma, são parasitários e se dedicam à nobre arte de nada fazer ao longo do dia e ganhar o seu salário integralmente.

Além da profissão dos “urubus”, há também a dos caçadores de ratos, essa sim completamente terrificante, uma vez que as condições sanitárias da cidade, mesmo passando por reformas e, talvez, por isso mesmo, fossem ainda bastante comprometidas. Havia recompensas em dinheiro para o maior número de animais capturados e isso fazia com que os mais desvalidos corressem muito atrás dos prêmios oferecidos.

Na crônica “Os tatuadores”, João do Rio toca num ponto nevrálgico de toda cidade grande, desde aquela época e que, infelizmente, existe até hoje: o problema das crianças abandonadas. Muito impressionado com o relato de Eduardo, seu amigo e com as cenas que via, também chamou sua atenção a variedade de profissões que se estabeleciam nas ruas como podiam.

Além disso, destacava-se o número de crianças que exerciam suas atividades pelo seu próprio sustento, ou até sendo monitoradas por adultos que as exploravam. Não havia legislação trabalhista que coibisse o trabalho infantil e isso era uma das facetas mais cruéis da pobreza. Isso corroborava também o desprezo que se tinha por essas pessoas que, por vezes, passavam, desde a mais tenra infância até a idade adulta, o sofrimento de ter que buscar sua sobrevivência por ali. A “roupa em frangalhos”, “os pés nus” indicam a carência do garoto:

— Quer marcar?

Era um petiz de doze anos talvez. A roupa em frangalhos, os pés nus, as mãos pouco limpas e um certo ar de dignidade na pergunta. O interlocutor, um rapazola louro, com uma dourada carne de adolescente, sentado a uma porta, indagou:

— Por quanto?

— É conforme, continuou o petiz. É inicial ou coroa?

— É um coração!

— Com nome dentro?

O rapaz hesitou. Depois:

— Sim, com nome: Maria Josefina.

— Fica tudo por uns seis mil réis.

Houve um momento em que se discutiu o preço, e o petiz estava inflexível, quando vindo do quiosque da esquina um outro se acercou.

— Ó moço, faça eu; não escute embromações! — Pagará o que quiser, moço.

O rapazola sorria. Afinal resignou-se, arregaçou a manga da camisa de meia, pondo em relevo a musculatura do braço. O petiz tirou do bolso três agulhas amarradas, um pé de cálix com fuligem e começou o trabalho. Era na Rua Clapp, perto do cais, no século XX... A tatuagem!

(RIO, 1987, p. 16).

A tatuagem sempre trouxe, através dos séculos histórias relacionadas a questões míticas e religiosas, além de simples registro de um amor eterno ou perdido. No Rio de Janeiro não seria diferente e elas indicavam as diferentes profissões, emblemas de religiões e signos os mais variados. Aquelas pessoas tinham em sua pele suas histórias e para elas tudo tinha pleno significado.

Há tatuagens religiosas, de amor, de nomes, de vingança, de desprezo, de profissão, de beleza, de raça, e tatuagens obscenas. A vida no seu feroz egoísmo é o que mais nitidamente ideografa a tatuagem. As meretrizes e os criminosos nesse meio de becos e de fachadas têm indelévels ideias de perversidade e de amor. Um corpo desses, nu, é um estudo social. As mulheres mandam marcar corações com o nome dos amantes, brigam, desmancham a tatuagem pelo processo do Madruga, e marcam o mesmo nome no pé, no calcanhar. — Olha, não venhas com presepadadas, meu macacuano. Tenho-te aqui, desgraça! E mostram ao malandro, batendo com o chinelo, o seu nome odiado. É a maior das ofensas: nome no calcanhar, roçando a poeira, amassado por todo o peso da mulher... (RIO, 1987, p. 16-17).

João do Rio estava certo, ao escrever que cada um daqueles corpos cujas marcas ficaram eternizadas seriam um perfeito estudo social, não só daquele grupo que vivia marginalizado pelas ruas. E essa marginalidade se ratificava, ao se perceber um corpo tatuado, algo que se dissipou ao longo do século XX, mas que ainda guarda resquícios até hoje. A pessoa tatuada seria pertencente a classes mais baixas da sociedade, talvez por isso ser associada aos presos, que mantinham seus corpos sempre marcados.

Através de seu olhar, de sua *flânerie*, a cidade ia se mostrando na miserabilidade em que viviam muitos, o que revelava ao escritor a essência real de uma cidade que se

transformava. O Rio não era somente o dos bulevares recém inaugurados e disso ele sabia muito bem.

Em “Três aspectos da miséria”, segunda parte do livro, o autor reúne crônicas que discorrem sobre as condições dos trabalhadores do mercado formal carioca. O conjunto de textos apresenta o fato de que não só os que lutavam pela sobrevivência nas ruas tinham uma vida difícil e sofrida. Os que tinham vínculos empregatícios também vivenciavam um cotidiano de exploração, de longas jornadas de trabalho duro. Em “Os trabalhadores da estiva”, João do Rio escreve:

Eu resolvera passar o dia com os trabalhadores da estiva e, naquela confusão, via-os vir chegando a balançar o corpo, com a comida debaixo do braço, muito modestos. Em pouco, a beira do cais ficou coalhada. Durante a última greve, um delegado de polícia dissera-me:

— São criaturas ferozes! Nem a tiro.

Eu via, porém, essas fisionomias resignadas à luz do sol e elas me impressionavam de maneira bem diversa. Homens de excessivo desenvolvimento muscular, eram todos pálidos — de um pálido embaciado como se lhes tivessem pregado à epiderme um papel amarelo, e assim, encolhidos, com as mãos nos bolsos, pareciam um baixo-relevo de desilusão, uma frisa de angústia. (...)

— Um, dois, três, vinte e sete; cinco, vinte, dez, trinta! E a ronda continuava diabólica.

— Aquela gente não cansa?

— Qual! trabalham assim horas a fio. Cada saco daqueles tem sessenta quilos e para transportá-lo ao saveiro pagam 60 réis. Alguns pagam menos — dão só 30 réis, mas, assim mesmo, há quem tire dezesseis mil réis por dia. (...)

— É muito, fiz.

— Passam dias, porém, sem ter trabalho e imagine quantas corridas são necessárias para ganhar a quantia fabulosa. (RIO, 1987, p. 19).

O aspecto relevante a se destacar aqui diz respeito à forma com a qual João do Rio analisa o trabalho dos operários: é a nítida a dificuldade daqueles que trabalham praticamente o dia todo, em condições muito ruins, para receber um salário que mal dá para suprir a sua sobrevivência e de sua família. Tinham consciência de sua condição e sentiam o desprezo que os patrões nutriam por eles, já que eram substituíveis.

Que querem eles? Apenas ser considerados homens dignificados pelo esforço e a diminuição das horas de trabalho, para descansar e para viver. Um deles 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 a parte do mundo os embarcações diziam que trabalho da estiva era só de sete!

— Os patrões não querem saber se ficamos inúteis pelo excesso de serviço. Olhe, vá à Marítima, ao Mercado. Encontrará muitos dos nossos arreventados, esmolando, apanhando os restos de comida. Quando se aproximam das casas às quais deram toda a vida correm-nos! (RIO, 1987, p. 23).

Em sua crônica, o autor expõe, através da fala de um dos trabalhadores, a consciência deles em relação às condições de trabalho e, mais do que isso, a de classe. A de saberem que o futuro da saúde deles estará comprometido, por conta das condições adversas do ofício e que não serão amparados. Além disso, sabem que, em outros países, a legislação trabalhista diminuiu o número de horas trabalhadas.

Sabe-se que a luta trabalhista neste país é antiga e já apresentou grandes vitórias, quando houve um fortalecimento dos sindicatos e leis de redução de horas de trabalho ; no entanto, naquele momento, nas primeiras décadas do século XX, não era essa a realidade, o que se comprova com esse fragmento da crônica.

Uma outra crônica que faz referência à classe operária é “As mariposas de luxo”, texto em que há uma contraposição entre a vida das pessoas que fazem parte da burguesia consumista e a das operárias que passeiam no centro da cidade, especificamente, na Rua do Ouvidor, a mais elegante e chique.

Chega a ser tocante a forma como ele narra a cena em que as operárias ficam inebriadas com as vitrines lotadas de objetos de desejo. Após longa jornada de trabalho, muitas delas passam por lá, apenas para flertar com o consumo de produtos que, provavelmente, jamais teriam, diferente das madames, senhoras, moças da burguesia carioca que vão ali para, efetivamente, consumir.

Os operários vêm talvez mal-arranjados, com a lata do almoço presa ao dedo mínimo. Alguns vêm de tamancos. Como são feios os operários ao lado dos mocinhos bonitos de ainda há pouco! Vão conversando uns com os outros, ou calados, metidos com o próprio eu. As raparigas ao contrário: vêm devagar, muito devagar, quase sempre duas a duas, parando de montra em montra, olhando, discutindo, vendo.

— Repara só, Jesuína.

— Ah! minha filha. Que lindo!...

Ninguém as conhece e ninguém nelas repara

Elas, coitaditas! passam todos os dias a essa hora indecisa, parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil das hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento numa ninhada de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxo será sempre a sua quimera.

E então, todo dia, quando céu se rocalha de ouro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis vê-las passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças.

Elas hão de voltar, pobrezinhas — porque a esta hora, no canto do bonde, tendo talvez ao lado o conquistador de sempre, arfa-lhes o peito e têm as mãos frias com a idéia desse luxo corrosivo. Hão de voltar, caminho da casa, parando aqui, parando acolá, na embriaguez da tentação — 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.
(RIO, 1987, p. 24).

Esta crônica vem muito ao encontro da perspectiva traçada por Siegfried Kracauer (2009), em *As balconistas vão ao cinema*”, quando o crítico cultural faz alusão ao cinema e afirma que a indústria cultural cria, propositalmente, as cenas com elementos da burguesia ascendente, a fim de exilar os operários da realidade social, uma vez que os colocam em posição de sonho constante com aquilo que jamais poderão vivenciar.

Kracauer descreve a forma como todo o aparato técnico cria um estofado de signos cuidadosamente preparados para que as pessoas tenham a sensação de que tudo o que está exposto, componentes da realidade burguesa, sejam, na realidade, uma necessidade importante para a sua vida, criando-se assim o “impulso de viver no brilho e na distração” (KRACAUER, 2008, p. 206-207).

Há, dessa forma um reforço à crítica à sociedade capitalista, à ideologia de construção de um consumismo, que se utilizou da indústria cultural de massa, para entreter e divertir uma certa camada da população, projetando filmes que retratava os “sonhos diurnos da sociedade” (KRACAUER, 2008, p. 313).

5.1.2 Cinematógrafo: crônicas cariocas

Paulo Barreto, o João do Rio, utilizando o apelido de Joe, fez um registro contundente de muitas das transformações por que passava o Rio de Janeiro, além dos acontecimentos os mais importantes da Capital Federal, em crônicas reunidas no volume “Cinematógrafo (crônicas cariocas)”. Neste livro de crônicas, escritas em 1909, os temas eram os mais variados possíveis e havia muitas referências às novidades tecnológicas e o seu impacto não só nas pessoas, mas também na prática do escritor.

Na maior parte dos textos, João do Rio discorre sobre a cena carioca, através de um relato caleidoscópico, assim como a linguagem do cinema, semelhante a uma filmografia, em que os instantes da percepção sensorial são captados pela pena que corre. Toda a mistura de luzes, barulhos, sustos que estão presentes nas salas de projeção estão ali presentes para o deleite do leitor.

Cabe ressaltar o fato de que a observação de João do Rio ao longo das crônicas foi muito perspicaz, no que diz respeito aos mais significativos elementos da modernidade: a intervenção da técnica em relação à percepção do tempo e do espaço, a reação dos transeuntes em uma ambiência estranha ao seu recente passado na cidade com ainda uma estrutura colonial e como a sensibilidade perceptiva dos indivíduos é atingida pelas novas tecnologias.

Já na introdução deste volume de crônicas, o que se observa é João do Rio completamente encantado com o cinematógrafo e trazendo o leitor ao universo das fitas de cinema. Ao transportar a dinâmica das salas de projeção para a escrita, estabelece uma comparação entre a literatura e o cinema.

Através de descrições rápidas, o cronista remeteu o leitor ao mesmo tipo de vivência experimentada pelas ruas da cidade, que se transformava através da técnica. Eram várias percepções que se agregavam simultaneamente e traziam uma sensação de instabilidade e de dúvida do que estava por vir.

Com pouco tens a agregação de vários fatos, a história do ano, a vida da cidade numa sessão de cinematógrafo, documento excelente com a excelente qualidade a mais de não obrigar a pensar, (...). Dizem que a sua melhor qualidade essa é. Quem sabe? O pano, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar... (RIO, 1909, p. 3).

Paulo Barreto apresenta ao leitor as possibilidades de experiência de um telespectador, ao adentrar a sala de projeção e vivenciar as inúmeras cenas cotidianas, a partir da tela que se lhe apresenta “(...) aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, (...)”. Assim como o cinema traz às pessoas uma série de estímulos nas salas de projeção, o *flâneur*, que observa e capta as transformações da cidade deve também transmiti-las às pessoas.

Para o escritor os indivíduos teriam em suas mentes um cinematógrafo operado pela sua imaginação e que seria responsável pelas cenas de nossas vidas. Paulo Barreto, indica, assim, que o cinema nada mais do que estaria mimetizando todo o processo que ocorre conosco, ao longo de nosso percurso. Somos e vivenciamos estes momentos de altos e baixos, de sustos, de atropelos, de emoções positivas e negativas, que colocam nossa percepção sempre alerta. E vai, através da literatura, pelo gênero da crônica, inovar a escrita, apresentando ao leitor a relação entre o que escreve e a técnica cinematográfica, relação que se estabeleceu de forma mimética, segundo a Professora Flora Sussekind (1987, p. 45).

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas. O cinematógrafo fica modesta e gloriosamente como o arrolador da vida atual, como a grande história visual do mundo. (RIO, 1909, p. 5).

Além de sua observação esmerada a todas as invenções da modernidade que impactaram o cotidiano e mexeram com a estrutura da subjetividade dos indivíduos, João do Rio, através de sua *flânerie* vai trazer seu olhar para as diferenças sociais da cidade que se pretendia progressista, inovadora e moderna.

Como *flâneur*, Paulo Barreto descortinou aos olhos do leitor muitos problemas graves que existiam na Capital Federal, mas que, por conta de um desejo de mostrar-se uma gestão que buscava a civilidade dos europeus, a administração do governo tentava esconder. Tratava-se dos desvalidos, que buscavam, incessantemente, um emprego, das prostitutas, dos trapeiros. E, claro, problema crônico de cidades grandes: de crianças e adolescentes que não têm casas para morar, escolas para estudar e, de um modo geral, foram abandonados pelos pais.

Em uma de suas crônicas, *As crianças que matam*, o escritor traz ao leitor a realidade de recônditos pouco conhecidos, becos ruas e vielas a que somente os que lutavam cotidianamente pela sobrevivência conheciam de perto. Um amigo do narrador, Sertório Azambuja, convida-o a ir ao bairro “rubro”, alcunha recebida por ser a Saúde um espaço violento em que crimes aconteciam com frequência.

Ainda que fosse terrível aquele território, havia a curiosidade e o exotismo do espaço, que trazia a presença de trabalhadores do porto, imigrantes, pobres, prostitutas, trapeiros, dentre tantos outros que formavam aquela legião de pessoas desassistidas pelo Estado. No entanto, o mais chocante de se ver era a quantidade de crianças, das mais variadas idades, dentre elas muitas que já haviam cometido crimes, inclusive homicídios.

O bairro rubro não é um distrito, uma freguesia: é uma reunião de ruas pertencentes a diversos distritos, mas que misteriosamente, para além das forças humanas, conseguiu criar a rede tenebrosa, o encadeamento lúgubre da miséria e do crime, insaciáveis. (...) A Rua da Imperatriz é um dos corredores de entrada. O bairro onde o assassinato é natural abraça a Rua da Saúde, com todos os becos, vielas e pequenos cais que dela partem (...) Como dizia o meu guia, estávamos num novo mundo... Os botequins reles, as barbearias sujas, as tascas imundas gorgolejavam gente, e essa gente era curiosa – trabalhadores em mangas de camisa, carroceiros, carregadores, fumando “mata-ratos” infectos, cuspinhando cachaça em altos berros, num calão de imprevisto,

e rapazes, mulatos, brancos, de grandes calças a balão, chapéu ao alto, a se arrastarem bamboleando o passo, ou em tabernas barulhentas.

A nossa passagem era acompanhada com um olhar de ironia, e bastava parar dois segundos defronte de uma taberna, para que de dentro todos os olhos se cravassem em nós. Eu sentia acentuar-se um mal-estar bizarro. Sertório ria.

– A vulgaridade da populaça! Há por aqui, entre esses marçanos fortes, gente boa. Há também ruim. Estão fatalmente destinados ou a apanhar ou a dar, desde crianças. É a vida. Alguns são perversos: provocam, matam. Vais ver. Nasceram aqui, de pais trabalhadores...

Tínhamos chegado à Rua Camerino, esquina da da Saúde.

Que lugares eram aqueles? O outro mundo! A outra cidade!(RIO, 1909, p. 31-32).

Narrado em primeira pessoa, o autor discorre sobre as características assustadoras de um lugar que lhe era desconhecido, mas que suscitava curiosidade. Ao caminhar pelas ruas obscuras com seu amigo e adentrar os espaços povoados por aquelas pessoas tão diferentes de outras que circulavam pelos bairros nobres da cidade, o narrador se sente incomodado com o que via e, em alguns momentos, até amedrontado.

Toda a descrição é permeada pelos detalhes da presença ou ausência de luz que distingue ora corpos fortes dos estivadores, ora magrinhos como o de crianças que por ali ficavam. O “outro mundo” sempre apresentava pouca iluminação e o autor recorre ao artifício de sair das ruas para os espaços menores – botequins imundos, por exemplo, de onde via casas em cujas rótulas sombras apareciam, ao ouvir o barulho das vozes das ruas.

A rua da Imperatriz às oito e meia, com uma porção de casas comerciais velhas e tão juntas, tão trepadas nas calçadas, que parecem despejadas na rua, em plena febre. Os botequins reles, as barbearias sujas, as tascas imundas gorgolejavam gente, e essa gente era curiosa trabalhadores em mangas de camisa, carroceiros, carregadores, fumando “mata-ratos” infectos, cuspinhando fumaça em altos berros (RIO, 1909, p. 31).

Os elementos constituintes da cena vêm ao encontro do leitor, apresentando *flashes* que o remetem a vivenciar sensorialmente cada parte desse espetáculo de contradições com o que preconizava o mundo da modernidade e tecnologia apresentada pelos governantes. Ou seja, o escritor traz ao leitor todos os dados que traduzem na escrita a experiência sensorial de quem vivencia o que está sendo descrito.

O que se tem é uma nova experiência literária, já que João do Rio, através de um olhar muto similar ao que o cinematógrafo apresenta – cenas reais, ou mimeticamente construídas e encenadas que remetem o leitor-espectador a vivenciar tudo o que está sendo narrado, como se lá presente estivesse.

Na crônica, *As crianças que matam* Paulo Barreto apresenta as contradições de uma cidade cujas desigualdades sociais sempre estiveram presentes em sua história, temática já abordada anteriormente. O cosmopolitismo e a civilidade almejados pelas classes dominantes esqueceu-se de que para que estes aspectos existissem, de forma robusta e consistente, seria necessária também uma reforma social e humanitária para eliminar a desassistência àqueles que tanto necessitavam.

Mas, não foi isso que aconteceu e todos sabem o restante da história, contada até hoje. Sendo capital da República, ou, mesmo depois que deixou de sê-la, o Rio de Janeiro ainda continua sendo a Cidade Maravilhosa, mas que jamais teve uma classe de governantes que tenham promovido uma gestão que minimizasse as nefastas consequências decorrentes das diferenças sociais.

Era um pequeno, franzino, magro, com uma estranha luz nos olhos. Talvez matasse amanhã, talvez roubasse! Estava ingenuamente contando histórias...
Sertório insistia, entretanto, para ouvi-lo. Ele não se fez de rogado. Tossiu, pôs as mãos nos joelhos...
– Era um dia, uma princesa, que tinha uma estrela de brilhantes na testa...
A roda caíra de novo num silêncio atento. A escuridão parecia aumentar, e, involuntariamente, eu e o meu amigo sentimos n'alma a emoção inenarrável que a bondade do que julgamos mau sempre nos causa... (RIO, J.: 1909, p. 31).

João do Rio ainda acrescenta, através desse fragmento, o paradoxo das cidades grandes: a de meninos que mal têm barba no rosto, guardam em si uma trajetória de abandonos, de contato com as piores vilanias das metrópoles, roubam, matam, de uma forma cruel e fria. Mas, ao mesmo tempo, guardam também a ingenuidade de uma infância que resiste em existir, mesmo passando por tantas agruras.

Não era só no bairro da Saúde ou da Gamboa que ocorriam cenas tais como as descritas por João do Rio no fragmento acima. Em várias outras regiões, muitas crianças abandonadas, muitos homens sem emprego, várias pessoas sem perspectiva de dignidade em suas vidas. A partir da reorganização do centro da cidade, pessoas deslocadas dos estratos sociais mais abastados, muito por conta do empobrecimento de grande parte da população e histórica concentração de capital nas mãos de poucos, foram afastadas dos cenários mais opulentos que ostentavam luxo e riqueza.

Outros, por sua vez, tentavam mostrar serem pertencentes a uma classe social que lhes permitia transitar pelos salões mais bem frequentados. Aos cafés tinham acesso somente as pessoas que se sentiam mais importantes ou eram reconhecidas como tal. Além disso, a vocação secular de o brasileiro considerar o que era estrangeiro melhor não fugiu ao seu olhar

mordaz. Na crônica *O problema*, João do Rio mostra de forma bastante irônica esse perfil de algumas famílias brasileiras.

Guimarães Azevedo, conselheiro, pai de sete filhos, meu amigo e antigo cônsul da Dinamarca, contou-me a causa da sua fúria.

Essa causa encerra um dos mais graves problemas do Brasil, porque resume, num exemplo único e perfeito, um mal geral.

Guimarães Azevedo, riquíssimo, teve desde muito cedo a mania do estrangeiro. O Rio de Janeiro foi sempre para ele um lugar de sofrimento, uma espécie de prisão. Uma aldeia horrível da Bretanha com camponeses mais selvagens que os nossos tinha para ele mais encantos do que Petrópolis, sem diplomatas. Londres era o tipo da cidade ideal. Paris fazia-o revirar os olhos e lamber os beiços só com a sua lembrança, e, a propósito de qualquer coisa, sempre da sua cachola saíam símiles estrangeiros:

– Ora vejam, este pão assim redondo! Em Bruxelas, o pão era mais oval. E quando gostava de alguém, logo comunicava ao universo:

– Não sabem vocês porque simpatizo com Fulano? Porque tem um ar estrangeiro, um ar lavado...

E casou. Desde então dividiu o ano: seis meses aqui, na prisão, no forno, tratando dos negócios, seis meses lá, no paraíso.

Os filhos foram nascendo nesse perpétuo passeio. Abigail, a mais velha, nascera na Escócia, na região dos lagos, e era em casa a miss, apesar de ser uma cabocla de olhar ardente e negra crina selvagem; Antonieta nascera em Sorrento, após uma crise sentimental de D. Yaya pela Graziella, de Lamartine, e havia uma até que nascera no polo, numa *croisierie* feita por Azevedo e um negociante dinamarquês pelas costas da Escandinávia, até ao arquipélago de Loffoden.

Na intimidade, a família de Azevedo achava maravilhoso jogar com cinco línguas. Se o pai perguntava em alemão, D. Yaya respondia em italiano, e as meninas exclamavam em francês. Isso era para eles muito chique e ainda hoje quem frequenta a sua linda casa deve pelo menos compreender meia dúzia de idiomas. Mas o fato é que os desprendia da sua própria terra, do seu país, sem lhes dar outro.

As meninas educadas em casa ainda guardam por ele um certo amor, no curto descaso que lhes concede a *flirtation*; os meninos, esses, que deviam ser os seus amigos, logo que puderam soletrar o alfabeto, Azevedo jogou-os num internato suíço.

Um belo dia Azevedo lembrou-se de que os filhos deviam trabalhar. Trabalhar onde? No Rio, neste forno infernal.

Meninos, sabendo línguas, tendo feito exercícios de composição grega em Oxford, com uma sólida educação física, estavam aqui, estavam com belos lugares. Octavio, o mais velho, apesar da prática do futebol e do remo que sucessivamente na Suíça e na Inglaterra lhe deformara o corpo, tinha uma alma feminina e passiva. Chegou, empregou-se.

– Eu não gosto disso, não, papai.

E Azevedo cruel, porque nada como a separação para fazer pensar aos pais que a paternidade confere direitos de posse e de escravidão:

– Nada de reclamações. Dei-lhes educação, gastei dinheiro. Trabalhem. (RIO, 1909, p. 66-68).

É importante ressaltar a forma com a qual João do Rio narra a crônica, apresentando o viés de alguns brasileiros que valorizam tudo que diz respeito a outros países, mas pelo seu próprio não nutre nenhum sentimento de afeto e de consideração. Isso fica plenamente demonstrado no personagem Guimarães Azevedo, que sempre considerou a Europa melhor do que o Rio de Janeiro.

O aspecto mais importante a ser considerado é que o país estava passando por um processo de transição por conta da mudança de regime, do fim da hedionda escravidão e muito tinha que ser modificado em mentalidades que ainda consideravam o Brasil atrasado e a Capital Federal uma cidade de malandros e preguiçosos.

Era natural que ainda houvesse, nas primeiras décadas do século XX, ambiguidades que se traduziam, no cotidiano, em verdadeiros confrontos entre pessoas saudosistas de um país de estrutura colonial, agrária, escravocrata e um novo que surgira no período pós-republicano, mas que vivia buscando uma identidade pautado nos modelos estrangeiros.

O Brasil ainda era um país de muitos preconceitos e numa capital que se pretendia elegante, muitos não passavam pelo crivo de pessoas que se consideravam melhores, por pertencerem à elite carioca, que frequentava os salões do poder republicano. O próprio João do Rio sofreu vários reveses, por sua homossexualidade e pelo seu perfil amulatado.

O personagem da crônica, Guimarães Azevedo, constrói uma situação para os filhos, ao longo de suas vidas, que os remete a uma infelicidade ímpar, ao voltarem da Europa para viverem com os pais. João do Rio demonstra que o fato de assimilar elementos culturais de outras nações, inculcar no comportamento das pessoas e fazê-las reproduzirem o que não são, em uma terra de clima, hábitos e conceitos diferentes só pode dar errado.

Paulo Barreto nos apresentava o lado bom e o lado ruim; o lado alegre e o triste da cidade que se declarava maravilhosa. Sua *flânerie*, aliada ao seu ofício de jornalista e escritor, nos trouxe o registro, por vezes cruel, de uma cidade em transformação, cuja identidade cosmopolita tentava se firmar.

O cronista esteve perto das pessoas, conversou e conviveu, mesmo que por pequenos instantes, com alguns representantes da parcela excluída da população. O contato com esse lado da cidade permitiu a João do Rio trazer à tona, através dos choques que ele próprio vivenciou, os efeitos nem sempre positivos daquela cidade que queria ser moderna.

Enquanto no centro da cidade, principalmente na Avenida Central e ruas próximas, como a do Ouvidor, por exemplo, a moda parisiense adentrava as lojas e homens e mulheres elegantes buscavam as novidades, em outras não tão longe dali, mais próximas ao porto do Rio de Janeiro, vivia uma enorme quantidade de cidadãos que nem chegavam perto daquela racionalidade enfraquecida a que o sistema capitalista aspirava.

Enquanto muitos buscavam vivenciar os prazeres e a estética do ornamento da massa, outros estavam longe de vivenciar este projeto de organização estética e dele eram expurgados, já que não cabiam naquele modelo. De forma velada e silenciosa, o projeto das

elites brasileiras sempre esteve atrelado a proporcionar aos incautos uma *ratio* enfraquecida, mas que os mantém vinculados àquele detentor ideal de manipulação.

Em períodos democráticos, no Brasil, como no início do século XX, em que a esperança em um novo regime que acabara de nascer e o encantamento com as novidades da tecnologia que alicerçavam o suposto progresso da cidade não abriam espaço para maiores reflexões. A organização do projeto de estética da cidade se encaminhava para a exclusão dos indesejados e sobre eles João do Rio falou com bastante propriedade.

O escritor, por meio de suas caminhadas em lugares soturnos, vivencia a experiência do choque, mas não com a tecnologia dos novos inventos e sim ao se deparar com elementos estranhos a uma vida com dignidade. Assim, João do Rio vislumbra uma população relativamente grande que convive com a violência, a pobreza, a fome. E leva ao leitor suas sensações, por meio de uma linguagem fluida, simples, traduzindo na crônica a realidade de uma metrópole.

Publicada em 3 de novembro de 1908, João do Rio narra outra experiência, extremamente rica, na crônica “A cidade do Morro de Santo Antônio”. Foi, mais uma vez convidado e não se furtou de conhecer o espaço, na região centro do Rio de Janeiro, muito próximo, portanto, da opulência das ruas povoadas de *glamour*. O cronista entende, após caminhar por algumas vielas e becos do morro ter conhecido “outra cidade”.

João do Rio se depara com a antiurbe, uma vez que há uma normatividade diferente da encontrada nas ruas da capital do país. Tudo ali era o avesso dos exemplos de metrópoles modernas, sonho de civilidade. Não havia bulevares, sequer iluminação. Casas suntuosas das ruas da Glória e avenidas elegantes como a Beira-Mar tinham ficado para trás.

O que se vê são casebres muito pobres, que se equilibravam muitas vezes em árvores, essas sim preservadas não para embelezamento, mas para escorar madeiras que eram a base de muitas moradias. A escuridão era impressionante, mas o traquejo com que os moradores subiam por aqueles caminhos indicavam a familiaridade que tinham com seu território de moradia. Escreveu o cronista:

Todas são feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas de Flandres, taquaras. (...) Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida da estrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca ideia de um vasto galinheiro multiforme. (...) A cidade tem mulheres perdidas, inteiramente da gandaia. (...) Há casas de casais com união livre (...) Mas também há casas de famílias, com meninas decentes. (...) Pergunto a profissão de cada um. Quase todos são operários, ‘mas estão parados’. Eles devem descer à cidade, e arranjar algum cobre. As mulheres, de certo também, descem a apanhar fitas nas casas de móveis, amostra de café na praça, – troços por aí. E a vida lhes sorri e não querem mais e não almejam mais nada. (...) E quando de novo cheguei ao alto do

morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção imediata de um acampamento de indolência, livres de todas as leis (JOÃO DO RIO, “A cidade do morro de Santo Antônio”, Gazeta de Notícias, 3/11/1908).

João do Rio apresenta ao leitor a perspectiva de um espaço que era visto como um território de bandidagem, de criminalidade, mas o que o escritor vê é um espaço híbrido de personagens, composto, em sua maioria, de homens e mulheres que não tinham emprego e viviam de trabalhos esporádicos para conseguir seu sustento.

No entanto, além de elementos de uma condição social adversa, o escritor também observa a atmosfera de alegria em muitos dos barracos por que passou, quando ouvia música e pessoas cantarolando as modinhas da época. O lado lúdico e feliz do morro não era algo que se pudesse passar despercebido.

Destaca-se, assim, a ambiguidade de um território em que até hoje, passado mais de um século, as pessoas continuam desassistidas pelo Estado e buscam alternativas para assegurar sua sobrevivência. Distanciadas do real conceito de cidadania, muitos homens e mulheres da cidade que já foi a Capital Federal, vivem o não pertencimento, a omissão de quem poderia possibilitar condições para o alcance de uma cidadania plena.

Todo esse quadro demonstra o quanto João do Rio estava atento às mazelas sociais da capital federal. Sabia que era uma cidade que apresentava desigualdades como as existentes em outras capitais do mundo como Paris e Londres. No entanto, percebia a desatenção que era destinada aos mais pobres. Não havia, efetivamente, uma política de inserção para uma população que não era pequena de desassistidos.

Nesse sentido, sua escrita se firmou, ao longo do tempo, como uma das mais importantes de sua época e se mantém até hoje. Suas crônicas e romances trouxeram para o leitor a visão de uma cidade que se transformava, buscando uma modernidade de que necessitava, sem sombra de dúvidas, dadas as condições insalubres que existiam, causando inúmeras doenças, muitas delas letais.

Mas, trouxe também o olhar de um homem cuja sensibilidade e atenção para o coletivo se fizeram presentes, elementos tão necessários para atender aquelas pessoas retratadas ficcionalmente ou não pelo escritor. Por essa razão, o estudo sobre João do Rio dialoga com os mais importantes teóricos de todos os tempos, uma vez que universalizou a reflexão sobre temas que são importantes para toda a sociedade, independente de nacionalidade, de riqueza, de privilégios.

5.2 Lima Barreto

Aprofundar a análise sobre a modernidade neurológica nos textos de Lima Barreto é uma perspectiva, no mínimo, instigante, tendo em vista as crônicas deste escritor, ao longo das duas primeiras décadas do século XX. Pode-se dizer que sua escrita traz o olhar perscrutador de um intelectual que acompanhou as mudanças físicas sofridas pela cidade do Rio de Janeiro, à época do “Bota-abaixo”, promovido pelo Prefeito Pereira Passos, com a visão de quem vivenciou na pele o lado negativo das mudanças.

Além disso, o escritor demonstrou sua visão crítica e negativa em relação ao regime republicano que se iniciava no Brasil. A expressão utilizada por Zuenir Ventura, no final do século XX, já era cabível em seu início, pois o Rio de Janeiro já era uma “cidade partida”: a dos favoráveis à República, já que o novo regime os beneficiaria, de alguma forma; e os que pertenciam a camadas populares da sociedade e que, certamente, não fariam parte daquele projeto de modernização da cidade. Segundo Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo:

De um lado, o mundo dos valores e ideias dos intelectuais, em pleno processo de desilusão com o novo regime; do outro, as classes pobres, que nunca haviam sido tocadas pelas promessas dos republicanos. Para o grosso da população, o ideal republicano traduziu-se em atitudes repressoras, como prisões, deportações, destruição de cortiços e favelas, para atender aos apelos do progresso e da ciência. (FIGUEIREDO, 1995. p. 28).

Impossível ao homem sensível que era passar despercebida toda a construção de um roteiro com o qual conviveu, desde cedo, nos bancos escolares: a segregação dos pobres, sobretudo dos mulatos e negros, o distanciamento daqueles que, por sua condição social, incomodavam a elite deslumbrada. Esta elite, vinda dos tempos da monarquia, assentava-se agora, no novo regime, como a burguesia urbana nas grandes cidades e, mais para o interior, como a aristocracia agrária dos produtores rurais. Segundo Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo:

(...) a cidade do Rio de Janeiro, onde a vida moderna é apreendida por Lima Barreto em toda a sua beleza, inseparável, porém, da miséria e ansiedade que lhe são intrínsecas.” (FIGUEIREDO, C.L.N.: 1995. p. 65).

Em seus romances, contos e crônicas Lima Barreto expõe a vivência do drama das camadas menos abastadas da sociedade. Por intermédio de um olhar aguçado, por vezes

cômico, alicerçado, em algumas ocasiões, por afirmações impactantes, o escritor expõe a dureza do cotidiano das pessoas dos subúrbios e como via o movimento de modernização do Rio de Janeiro.

Os “doutores” – engenheiros, médicos e advogados - abriam espaços na sociedade brasileira, que os reverenciava e legitimava, não só pela inevitável convivência numa cidade que crescia vertiginosamente, mas também por ser constituída por uma população, em sua maioria, pouco letrada e distanciada da academia, por forças de circunstâncias que remetiam à luta pela sobrevivência. Segundo José Veríssimo, (VERÍSSIMO, J.” : 1903, p. 81-85), “... o país contava com 12 milhões de analfabetos...”.

É nesse contexto, portanto, que a escrita de Lima Barreto se desenvolve: as contradições daquele cenário foram, na verdade, o estofado para a sua reflexão, para a sua contrariedade às perversidades cometidas pelos poderes vigentes: a discriminação racial e social, as oportunidades negadas àqueles que não pertenciam ao modelo estabelecido por poucos privilegiados. Segundo Jackson de Figueiredo:

Ele não se limita a mostrar todos os fundos da cena, o que vai pelos bastidores da nossa vida; toma partido, assinala os atores que falam a linguagem da verdade, mostra o que há de falso, de mentiroso na linguagem dos outros. (FIGUEIREDO, 1997, p. 420).

Para Lima Barreto, a crueldade do cotidiano imposta aos moradores pobres e carentes, devido às demolições de construções no centro da cidade e a forçada mudança para os subúrbios, tinha um contraponto naquela camada da sociedade. Segundo Álvaro Marins:

... o Brasil vive a tentativa de alinhar-se com as nações consideradas modernas e é característica de nossa cultura política nesses períodos conferir uma importância muito grande às aparências. (...) A questão da aparência e de sua parente próxima, a imitação, seria, algumas décadas depois, uma das linhas de força da temática barretiana. (MARINS, 2004, p. 26).

Lima Barreto era uma pessoa detentora de uma capacidade crítica extremamente arguta e, certamente, não aprovava o *status quo* da sociedade que lhe era contemporânea e sofreu consequências por isso, ao se posicionar, abertamente, contrário a reformas e construções desnecessárias, além de citar várias vezes a forma como o Estado brasileiro tratava as pessoas mais pobres. Segundo Antonio Arnoni Prado:

Na verdade, poucos, neste país, pagaram tão caro como ele por terem se atrevido a falar em nome do oprimido com a mesma ferocidade do opressor. Afirmou-se dele que era um escritor cheio de ressentimentos pessoais devidos à sua condição de

mulato e particularmente de alcoólatra, e chegou-se ao extremo de supor que escrevia por vingança, apenas para chamar a atenção da sociedade que o marginalizava. Um negro que falava de negros – era como pensavam -, estado sociologicamente na mesma situação deles, pois era incapaz de tornar-se “branco” para efeitos práticos e imediatos. (PRADO, 1997, p. 526).

A trajetória do escritor, certamente, alicerçava a sua postura literária, tendo em vista que ele próprio se sentia um marginalizado: a discriminação racial, o problema com o alcoolismo, a precária condição financeira. Mas, não era só isso que o movia. Segundo os críticos, focava seu olhar para os temas prosaicos das ruas e dos botequins, mas de uma maneira que incomodava as elites sociais e literárias. Seu recorte era sempre caricatural e alusivo àqueles que exerciam uma postura distanciada da militância a que se propunha Lima Barreto.

Sua postura empenhada, se por um lado, ainda que tardiamente, mostrou o quão precursor e fantástico foi esse escritor, por outro, contribuiu para atrapalhar o seu percurso de realização do seu sonho de reconhecimento. Segundo Antonio Candido:

Lima Barreto é um autor vivo e penetrante, uma inteligência voltada com lucidez para o desmascaramento da sociedade e a análise das próprias emoções, por meio de uma linguagem cheia de calor. Mas é um narrador menos bem realizado, sacudido entre altos e baixos, frequentemente incapaz de transformar o sentimento e a ideia em algo propriamente criativo. (CANDIDO, 1997: p. 549).

Para um intelectual da alçada de Lima Barreto, que não se deixou laçar por um poder que flertava com o meio cultural, a sua coerência na opção por uma militância ferrenha vem ao encontro de todos os caminhos que por ele foram escolhidos: a recusa ao academicismo, o distanciamento das elites; tudo isso faz parte da imagem que se construía na cidade do Rio de Janeiro e que tão bem foi retratada em sua obra: a aristocracia dos bairros endinheirados e a simplicidade dos subúrbios. A leitura cultural dessa população que vivia à margem, Lima Barreto a conheceu tão bem de perto e soube como ninguém retratá-la.

Segundo Beatriz Resende (1997), nessa representação das classes inferiores, dois aspectos se destacariam: a rejeição a uma visão paternalista e populista, tão comum nos dias de hoje, a essa parcela da população. O segundo, já referido anteriormente, representa o choque de expressão da cultura das classes populares e a das elites que comandavam o país e desfrutavam das benesses oferecidas pela aristocracia endinheirada. Ainda acrescenta a ilustre professora:

E fica tão difícil não evocar o biográfico, lembrando a figura do próprio Lima Barreto – ele mesmo grande personagem barretiano – autoexilado, ao mesmo tempo

que rejeitado pela cidade (...) Fica difícil não lembrar o doloroso itinerário deste nosso intelectual, de jovem promissor a marginalizado, até a discriminação maior sob o rótulo da loucura, nada tendo em comum com a burguesia contra a qual se volta, mas também com dificuldades de identificação com o proletariado a que, no entanto, dá voz. (RESENDE, 1997, p. 548).

Lima Barreto rompeu com modelos vigentes, não só em relação à linguagem, mas também, ao ter como cenário de sua escrita os subúrbios do Rio de Janeiro, território por ele conhecido, já que se deslocava de trem para Todos os Santos diariamente e conhecia todas as mazelas de quem utilizava o transporte público, pessoas muito carentes.

Em suas crônicas, o escritor deu voz a personagens que contavam as histórias das pessoas do subúrbio e, mais do que isso, mostrou o quanto esse território foi desprezado pelo projeto de modernização da cidade do Rio de Janeiro. Na verdade, era uma área a que o Estado sequer chegava, haja vista a quantidade de carências dessa população elencada por Lima Barreto.

Como uma forma de resistência, Lima Barreto escreveu inúmeros contos e crônicas, apresentando o subúrbio carioca, com personagens típicas daquela região da cidade, como os do belíssimo romance *Clara dos Anjos* (1920). Dentre os inúmeros problemas vividos pelos suburbanos, dentre os quais péssimo transporte público, carência de hospitais, problemas com a segurança, falta de iluminação pública, o recorrente era o das enchentes, em determinadas épocas do ano.

Ao escrever a crônica “*Enchentes*” (1915), o escritor traz à tona um tema que incomodava muito a elite dirigente: o fato de as reformas serem pouco funcionais, atendendo apenas a um desejo de estética, de embelezamento, em vez de sanar os graves problemas por que passava a cidade. Dentre eles, a problemática recorrente das enchentes que, diga-se de passagem, em alguns lugares, persiste até hoje em muitos bairros.

Figura 8 - Afonso Henriques de Lima Barreto



Fonte: GARCIA, 2019

Lima Barreto não era um homem que desconhecesse possíveis soluções para o problema, já que chegou a cursar Engenharia. Assim, tinha condições de discorrer sobre o tema com propriedade e sabia que pouco ou quase nada era feito, a fim de dirimir ou encerrar uma situação que atrapalhava e muito a vida dos cariocas.

A, chuvaradas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro, inundações desastrosas.

Além da suspensão total do tráfego, com uma prejudicial interrupção das comunicações entre os vários pontos da cidade, essas inundações causam desastres pessoais lamentáveis, muitas perdas de haveres e destruição de imóveis.

De há muito que a nossa engenharia municipal se devia ter compenetrado do dever de evitar tais acidentes urbanos.(...)

Não sei nada de engenharia, mas, pelo que me dizem os entendidos, o problema não é tão difícil de resolver como parece fazerem constar os engenheiros municipais, procrastinando a solução da questão.

O Prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descurou completamente de solucionar esse defeito do nosso Rio.

Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social.

Vida urbana, 19-1-1915

Ao trazer o cenário do subúrbio e os problemas vivenciados para as crônicas, Lima Barreto amplia a visão das contradições presentes nas prioridades dos governantes ao preterir determinadas regiões em detrimento de outras consideradas mais nobres. Esse destaque não é aleatório, ao traçar o perfil dos personagens, o escritor dá destaque aos anseios e interesses daquela parte da população. Segundo o cronista:

O subúrbio é a terra do sonho, sonho de outras vidas, sonho de outras idades. O subúrbio é espiritualista, quando não medieval. Se requinta, é de modo diferente de Botafogo. Este tem a visão do boulevard, enquanto aquele tem a visão dos mistérios da morte ou das justas medievais. A elegância em Todos os Santos, a suprema elegância seria andar de mortalha, chacoalhando ossos, ou senão a cavalo ajazeado e protegido, com as ferramentas pesadas. Ambos requintam, mas de modos diferentes (BARRETO, 2016, p. 342).

Suas crônicas são verdadeiros instrumentos de pesquisa e análise, ratificando sua criticidade, em relação à desconstrução de um dogma que indicava ser o projeto de modernização da cidade do Rio de Janeiro benéfico para todos. O que se confere em suas palavras é a prática, que não se distinguia das utilizadas no século anterior, ainda que em regime diferenciado, de clientelismo e de fisiologismo, como sempre presentes na história de nosso país.

Cabe ressaltar, no entanto, que Lima Barreto, assim como muitos outros intelectuais que criticavam as reformas de Pereira Passos e a modernização da cidade, também se sentia seduzido por alguns lugares que gostaria de frequentar. Não era, no entanto, bem visto em muitos deles, como alguns cafés e confeitarias que perderam a característica de locais boêmios. Segundo Pesavento (2002):

... não é infenso ao charme de certos espaços privilegiados da urbe e frequentados por aquela elite que ele criticava. (...) Na verdade, Lima Barreto experimentava um certo fascínio por esses espaços... (PESAVENTO, p. 221-222).

Mesmo assim, não se furtou de, mesmo encantado com alguns espaços modernizados pela reforma, de criticar o que ele chamava de “sanha demolidora e destruidora dos engenheiros brasileiros”, que derrubavam casas belíssimas e destruíam as árvores, em nome do alargamento das avenidas, algo que indignava profundamente o escritor.

Na crônica “A derrubada”, publicada no periódico “O Correio da Manhã”, em 31 de dezembro de 1914, começa a discorrer sobre a retirada das grades do Passeio Público, mas centraliza sua indignação para um tema mais importante: a derrubada das árvores pelas obras realizadas, retirando segundo suas palavras, um “patrimônio irrecuperável”.

Eu não me atrevo mesmo a dar opinião sobre a retirada das grades do Passeio Público. Hesito, mas, uma coisa que ninguém vê e nota é a contínua derrubada de árvores velhas, vetustas fruteiras, plantadas há meio século, que a aridez, a ganância e a imbecilidade vão pondo abaixo com uma inconsciência lamentável.

Nos subúrbios, as velhas chácaras, cheias de anosas mangueiras piedosos tamarineiros, vão sendo ceifados pelo machado impiedoso do construtor de avenidas.

Dentro em breve, não restarão senão uns exemplares dessas frondosas árvores, que foram plantadas mais com o pensamento nas gerações futuras, do que mesmo para atender às necessidades justas dos que lançaram as respectivas sementes à terra. (BARRETO, 1914).

O que se pode perceber é o olhar absolutamente vanguardista de um homem que se preocupava com a derrubada das árvores e, mais do que isso, se indignava com o desleixo e falta de preocupação dos responsáveis por aquela destruição, exercendo uma atitude irresponsável e predatória. Certo em sua crítica, Lima Barreto antecipa um tema que hoje é o centro de debates importantes, em se tratando de qualidade de vida.

É curioso destacar que as críticas do escritor não se restringiam apenas ao projeto de modernização da cidade. Em suas idas e vindas ao centro da cidade, seu meio de transporte era o trem, local em que ele traçou um retrato interessante das personagens com as quais viajava, na longa viagem até Todos os Santos.

O cotidiano que o fazia ir de um ponto a outro da cidade identificava perfis similares ao seu, de pessoas que iam para o centro da cidade para também aproveitar o moderno, o chique, o novo. Criava-se, assim, uma falsa sensação de pertencimento, de inclusão, algo que em uma país recém-saído de períodos de escravidão ainda guardava barreiras não ultrapassados, algo que até hoje não foi suplantado.

Mas, esse lado suburbano da cidade se fazia presente no cosmopolitismo, nas viagens de trens e bondes que cortavam as cidades, na conversa dos quiosques e botequins, nas histórias contadas pelos cronistas da época e, claro, na mesma percepção de um contingente de pessoas que também se encantava com as luzes, com as propagandas, com as mercadorias expostas nas vitrines, com os cinemas.

Ao fazer referência à ambiência de suas andanças, Lima Barreto se coloca também como sujeito e objeto da modernidade, ao ler fatos e personagens que, assim como ele, têm a percepção sensorial emocional e cognitiva de todo aquele universo que às pessoas se

descortina como uma novidade. Suas crônicas conduzem o leitor, num recorte audacioso, crítico e mordaz, mas por vezes, triste e angustiado à reflexão de um momento singular pelo qual a cidade passa.

Em outro texto, “A Biblioteca”, o escritor fez uma crítica severa à reforma da Biblioteca Nacional, ao referir-se à suntuosidade do prédio. Lima Barreto entendia que um prédio destinado a pessoas que gostariam de pesquisar, de ler e estudar não poderia ser intimidador em sua construção.

Essa é uma das razões, inclusive, pelas quais ele deixou de frequentar aquele lugar, pois se negava a frequentar um espaço em que a aparência de um palácio fosse mais determinante do que a sua utilidade propriamente dita. Na verdade, sua implicância era com os prédios com uma arquitetura mais imponente que compunham as ruas da atual Cinelândia: A Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal e o atual Museu Nacional de Belas Artes.

O escritor considerava o fato de que a educação e a cultura deveriam ser distribuídas de forma igualitária entre os bairros, inclusive os do subúrbio, a fim de que todos pudessem ter acesso ao conhecimento e instrução. Assim, sonhava com a possibilidade de que os mais pobres, próximos de suas residências, pudessem ir a teatros e bibliotecas. A seguir, um fragmento da crônica, em que o autor não se furtou de deixar um traço de sua ironia:

Pouco frequento a Biblioteca Nacional, sobretudo depois que se mudou para a Avenida e ocupou um palácio americano.

A minha alma é de bandido tímido, quando vejo desses monumentos, olho-os, talvez, um pouco, como um burro; mas, por cima de tudo, como uma pessoa que se estarrece de admiração diante de suntuosidades desnecessárias.

É ficar assim, como o meu amigo Juvenal, medroso de entrar na vila do patrício, de que era cliente, para pedir a meia dúzia de sestércios que lhe matasse a fome – a espórtula!

Ninguém compreende que se subam as escadas de Versalhes senão de calção, espadim e meias de sêda; não se pode compreender subindo os degraus da Ópera, do Garnier, mulheres sem decote e colares de brilhantes, de mil francos; como é que o Estado quer que os mal vestidos, os tristes, os que não tem livros caros, os maltrapilhos “fazedores de diamantes” avancem por escadarias suntuosas, para consultar uma obra rara, com cujo manuseio, num dizer, aí das ruas, têm a sensação de estar pregando à mulher do seu amor?

Em outra fantástica crônica, “Os enterros de Inhaúma”, do livro *Crônicas e Mafuás*, Lima Barreto traz ao leitor seu humor mais sarcástico, mais ácido, para criticar o Estado e o abandono por que passam os cidadãos. O escritor, ao registrar o enterro, coloca em questionamento alguns hábitos da cultura suburbana e o porquê de as pessoas terem o hábito de desfilarem com o caixão pelas ruas dos bairros, antes de chegar ao cemitério.

Narra o escritor:

A pobreza da maioria dos habitantes dos subúrbios ainda mantém neles esse costume rural de levar a pé, carregados a braços, os mortos queridos.

É um sacrifício que redonda num penhor de amizade em uma homenagem das mais sinceras e piedosas que um vivo pode prestar a um morto.

Vejo-os passar e calculo que os condutores daquele viajante para tão longínquas paragens, já andaram alguns quilômetros e vão carregar o amigo morto, ainda durante cerca de uma légua. (...)

De repente, tilinta um elétrico, buzina um- automóvel chega um caminhão carregado de caixas de garrafas de cerveja; então, todo o bucolismo do local se desfaz, a emoção das priscas eras em que os coches de Dom João VI transitavam por ali, esvai-se e ponho-me a ouvir o retinir de ferro malhado, uma fábrica que se constrói bem perto.

Vem porém o enterro de uma criança; e volto a sonhar.

São moças que carregam o caixão minúsculo; mas assim mesmo, pesa. Percebo-o bem, no esforço que fazem.

Vestem-se de branco e calçam sapatos de salto alto. Sopesando o esquife, pisando o mau calçamento da rua, é com dificuldade que cumprem a sua piedosa missão. E eu me lembro que ainda têm de andar tanto! Contudo, elas vão ficar livres de um suplício; é o do calçamento da rua do Senador José Bonifácio. É que vão entrar na Estrada Real; e, naquele trecho, a prefeitura só tem feito amontoar pedregulhos, mas tem deixado a vetusta via pública no estado de nudez virginal em que nasceu. Isto há anos que se verifica. (...)

É mau para os defuntos; e até já fez um ressuscitar.

Conto-lhes. O enterro era feito em coche puxado por muares. Vinha das bandas do Engenho Novo, e tudo corria bem. O carro mortuário ia na frente, ao trote igual das bestas. Acompanhavam-no seis ou oito caleças, ou meias caleças, com os amigos do defunto. Na altura da estação de Todos os Santos, o cortejo deixa a rua Arquias Cordeiro e toma perpendicularmente, à direita, a de José Bonifácio. Coche e caleças põem-se logo a jogar como navios em alto-mar tempestuoso. Tudo dança dentro deles. O cocheiro do carro fúnebre mal se equilibra na boléia alta. Oscila da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, que nem um mastro de galera debaixo de tempestade braba. Subitamente, antes de chegar aos "Dois Irmãos", o coche cai num caldeirão, pende violentamente para um lado; o cocheiro é cuspidor ao solo, as correias que prendem o caixão ao carro, partem-se, escorregando a jeito e vindo espatifar-se de encontro às pedras; e - oh! terrível surpresa! do interior do esquife, surge de pé - lépido, vivo, vivinho, o defunto que ia sendo levado ao cemitério a enterrar. Quando ele atinou e coordenou os fatos não pôde conter a sua indignação e soltou uma maldição: "Desgraçada municipalidade de minha terra que deixas este calçamento em tão mal estado! Eu que ia afinal descansar, devido ao teu relaxamento volto ao mundo, para ouvir as queixas da minha mulher por causa da carestia da vida, de que não tenho culpa alguma; e sofrer as impertinências do meu chefe Selrão, por causa das suas hemorróidas, pelas quais não me cabe responsabilidade qualquer! Ah! Prefeitura de uma figa, se tivesses uma só cabeça havias de ver as forças das minhas munhecas! Eu te esganava, maldita, que me trazes de novo à vida!

A maior dor da vida não é morrer"

BARRETO, L.: *Feiras e mafuás*, 26-8-1922

Esta crônica de Lima Barreto é rica em elementos que representam bem a realidade dos moradores dos subúrbios cariocas e as carências por que passavam: ruas com calçamento em precárias condições, ausência de recursos para os mais pobres, para fazer um enterro em que o caixão pudesse ser levado por um carro funerário e não andar quilômetros sob sol ou chuva, carregando um peso enorme.

Há a crítica explícita à gestão governamental, que os abandona e não está preocupada com quaisquer dificuldades por que pudessem passar os habitantes daquela região. O escritor, então, recorre ao expediente da sátira, do escárnio, ao criar a história de um defunto que ressuscita, ao cair de um coche funeral, dado o balanço que esse sofria, ao passar pelas ruas mal conservadas.

Cabe ressaltar que, em muitas ruas citadas na crônica, a realidade continua a mesma, um século depois...

Lima Barreto expõe sua criatividade através de sua observação perspicaz, seja no trem que o leva o subúrbio, seja na porta da livraria Garnier, no centro da cidade, quando parava na porta e ficava observando os colegas de escrita e literatura; seja na porta das confeitarias e cafés, seja nos botequins de Todos os Santos, quando via o ir e vir das pessoas. Se no primeiro ambiente era rejeitado por suas roupas amarfanhadas, no outro, recebia a reprovação dos vizinhos por ser um mulato intelectualizado, que não recebe o reconhecimento para a estatura do intelectual que era.

A dignidade em vida, Lima Barreto não a conseguiu. Vítima do alcoolismo e de uma vida pobreza, além das dificuldades de se ajustar com os ideais de uma burguesia urbana ao qual jamais pertenceria, tudo para ele sempre foi muito difícil. Segundo Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo:

O sonho republicano representara, em seu ponto central, o desejo de modernização do país, a partir da proclamação do novo regime. Como consequência, traria aos intelectuais humanistas maior participação política para influir sobre os destinos da sociedade. Mas, os ideólogos desta modernidade estava, muito distantes da realidade social, e seus ideais, por isso, desapareceram como miragens. (FIGUEIREDO, 1995, p. 14).

Lima Barreto, em alguns dos seus textos, demonstrou que a partir da mudança do regime monárquico para o republicano, muitos dos ideais não foram alcançados, uma vez que práticas escusas foram utilizadas, a começar pelo uso de cargos públicos – prática utilizada até hoje – a fim de acomodar parentes, amigos e aliados. Na perspectiva do escritor, nas estruturas de poder havia homens com índole duvidosa, que retiravam, através de atividades inidôneas as possibilidades de ascensão de pessoas que poderiam fazer a diferença para o benefício do país.

Nesse sentido, analisa o escritor que a ausência de um debate público sobre as questões referentes às necessidades de parte da população indica que tais temas, ou não eram discutidos, ou se circunscreviam àquelas esferas de poder aos quais a intelectualidade não

teria acesso, a não ser os que se propusessem a cumprir seu papel de cúmplice de um projeto de poder excludente.

Ao inserir em seus textos uma série de fatos cotidianos, o escritor constrói uma narrativa da sociedade carioca marcada por uma grande sensibilidade, haja vista a profundidade psicológica de muitos de seus personagens, que conseguem trazer ao leitor as relações sociais com as quais conviveu nos subúrbios – de simplicidade, de singeleza, mas de preconceito e exclusão – e nas modernas ruas do centro da cidade – de humilhação, de distanciamento, mas também de admiração e encantamento.

Lima Barreto jamais ignorou que a cidade do Rio de Janeiro necessitava de um olhar diferenciado para o conceito de modernidade. A metrópole que se pretendia construir penalizava as pessoas mais carentes, ao retirá-las de seus espaços de moradia, ao impedi-las de caminhar pelos chiques bulevares e, mais do que isso, de não haver o mesmo padrão de progresso para toda a cidade.

Questionou, várias vezes a razão por que a população se preocupava mais com as reformas do centro da cidade das quais não poderia usufruir do que com a carestia da vida e o reflexo disso no cotidiano da maioria das pessoas. O olhar inquiridor de Lima Barreto também se voltou para as demolições de prédios históricos, como a demolição do Convento da Ajuda para a construção de um hotel.

O convento não tinha beleza alguma, mas era honesto; o tal hotel não terá também beleza alguma e será desonesto, no seu intuito de surripiar a falta de beleza com as suas proporções mastodônticas. De resto, não se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam a sua história” (“O Convento”, vol. I, p. 100).

Lima Barreto foi indiscutivelmente, um dos maiores nomes da Literatura Brasileira e deixou mais do que seu nome em nossa historiografia. Contribuiu, sobremaneira, através de belíssima obra, para a reflexão dos leitores, acerca de uma sociedade discriminatória e excludente para com os negros e pobres.

Sua trajetória, marcada por uma força descomunal para lutar contra o poder instituído, que jamais lhe deu chances de ascensão, principalmente por ter voz ativa contra as injustiças, jamais será esquecida, uma vez que seus textos estão presentes até hoje, sobretudo pela atualidade de sua temática.

Assim, dialogam com o nosso presente e nos remetem a pensar acerca da forma como a sociedade brasileira teve e contibua tendo pouxo espaço para as pessoas mais carentes desse país. Como ele próprio sempre falou, não hpa como entender o porquê de um país tão rico ter

tanta miséria e dar tão poucas oportunidades para as pessoas crescerem e viverem com dignidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi no ano de 2006, no início de uma Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que tive um contato mais efetivo com os escritores João do Rio e Lima Barreto. Ao longo daquele ano, pude estreitar a paixão pelos romances, contos e, particularmente, pelas crônicas desses autores, o que me auxiliou bastante a abrir caminhos para compreender alguns aspectos da cultura brasileira.

Neste trabalho de tese, a escolha dos escritores João do Rio e Lima Barreto foi norteada, assim, por um prévio interesse pela obra de ambos os escritores. O material disponibilizado para a pesquisa, a crônica, compôs o *corpus* dessa tese e me alicerçou com as mais plenas condições para analisar os elementos da modernidade nos exemplos escolhidos. O que foi possível identificar foi o quanto a crônica foi importante, ao espelhar, através dos relatos de seus autores, a cidade que se metamorfoseava, que estava em mutação contínua e o quanto ela traduzia aquele momento vivido.

A obra desses autores vai além do que a crítica às propostas de um regime político novo ou à forma como isso ocorreu. A leitura de seus textos nos remete a compreender aspectos importantes e pertinentes acerca dos processos ocorridos nas transformações modernidade: a reconfiguração da percepção frente à tecnologia, a necessária transformação da linguagem literária nessa nova realidade, além da crise na estrutura da experiência subjetiva.

A análise das crônicas desta tese possibilitou discorrer sobre as questões referentes à forma com que os elementos da modernidade – o automóvel, o cinema, a luz elétrica, dentre outros -, influenciaram o cotidiano dos moradores, no início do século XX, e como esse conjunto de novidades alterou a natureza da percepção individual. Isso ratifica o pensamento de Walter Benjamin (2014), em relação à forma fragmentária com que a experiência moderna se constituía.

Ainda segundo a ideia benjaminiana, há uma reconceituação em relação à experiência do tempo e isso vai configurar a experiência do choque, em que o momento presente vivenciado é simultâneo a uma experiência sensorial, que é, sobretudo, fugaz. Toda essa caracterização remete ao conceito de fotogenia do cinema em que, além do aspecto narrativo, apresentava, simultaneamente, momentos rápidos e chocantes, que atingiam diretamente o espectador.

A indústria de entretenimento se propagou por várias cidades e, dentre as variadas opções de diversão para multidões que se encantavam com espetáculos por vezes bizarros, o cinema foi a mais importante, traduzindo exatamente o que os cidadãos vivenciavam, no seu cotidiano, em relação à experiência do choque.

Todos esses elementos da modernidade presentes na *Belle Époque* carioca trouxeram grande impacto no cotidiano dos cidadãos e não passaram despercebidos, evidentemente, aos olhos da imprensa, que se expandiu bastante, através de uma série de novas revistas e periódicos na cidade do Rio de Janeiro. Os escritores passaram a ocupar as redações dos jornais e fizeram a mediação, através de seus textos, de todo esse novo aparato que se configurava no cotidiano da cidade.

Além disso, a pesquisa conseguiu unir o elo entre a visão apresentada nas crônicas desses escritores para uma parte da população que sofria as consequências de uma política voltada para as classes que buscavam exclusivamente aumentar seus lucros e o processo de abstração alienante que vem ao encontro dessa estrutura capitalista necessária aos operadores político-financeiros daquele momento.

Cada uma das personagens miseráveis trazidas para análise nessa tese apresentou o produto, o resultado da política de exclusão e segregadora própria a sistemas que visam ao lucro exacerbado, em detrimento de uma melhor distribuição de renda mais igualitária e a construção de uma cidadania digna para os indivíduos.

Ratificou-se também a ideia de que o processo de produção capitalista promove a redução dos conteúdos substanciais nas pessoas, remetendo-as à crise do sujeito e da formação de coletivos que apresentem códigos de ajuda recíproca, de pensamento solidário, criando o perfil individualista e pouco agregador. Essa é a consequência da compartimentalização da *ratio* criada pelo sistema capitalista e presente nas crônicas.

Faço questão de registrar o fato de que a pesquisa abriu, através dos autores que fundamentaram os aspectos teóricos desta tese, a possibilidade de compreensão do momento histórico contemporâneo, uma vez que indicam toda a construção de um sistema de abstracionismo no qual estamos inseridos e que passa completamente despercebido para a maioria das pessoas. É a razão, inclusive, que justifica o fato de que essa pesquisa abre frentes para novos estudos que confirmem a ideia de que a *ratio* citada e estudada por Kracauer se mantém viva e acarretando os mesmos problemas sociais do período histórico estudado na tese.

Mais do que isso, ao longo da análise dos textos e da percepção de como as teias sociais são criadas por sistemas e ideologias, ratifica-se a ideia de que é absolutamente necessário o acesso aos requisitos mínimos para a construção de uma cidadania plena às pessoas, a fim de que uma sociedade possa ser construída em bases sólidas.

E a literatura nos possibilita isso. O crítico literário Antonio Candido (1989), em seu texto *Direitos Humanos em Literatura*, defende que a literatura é, ou ao menos deveria ser, um direito básico do ser humano, pois a ficção/fabulação atua no caráter e na formação dos sujeitos. Acrescenta ainda que a literatura tem um papel humanizador, afirmação que vem ao encontro das crônicas presentes nesse trabalho de tese.

Neste raciocínio, destaco a importância da leitura do livro *O ornamento da massa*, de Siegfried Kracauer para a construção do arcabouço teórico sobre a modernidade neurológica, além, claro, das leituras de Georg Simmel e Walter Benjamin. No entanto, em relação ao primeiro, meu encanto pela teoria apresentada justifica o meu futuro engajamento no estudo do referido autor, inclusive porque muito do que ele escreveu vem ao encontro e justifica o momento político pelo qual passa a sociedade brasileira.

Com este trabalho, espero ter alcançado meus objetivos maiores: o de promover a reflexão acerca dos elementos da modernidade e suas consequências presentes em nosso cotidiano e o de contribuir, teoricamente para a Teoria da Literatura, área de conhecimento que nos remete ao crescimento como pessoas, num mundo carente de humanidade, em suas cenas diárias de negligência do Estado, sobretudo o brasileiro.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Paulo Barreto – Pseudônimo: João do Rio*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=329&sid=261>. Acesso em: 10 abr. 2019.

ABREU, Maurício. A periferia de ontem: o processo de construção do espaço suburbano do Rio de Janeiro (1870 – 1930). *Revista Espaço e Debates*, São Paulo, ano 7, v. 1, n. 21, p. 22, 1987.

ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IplanRio. Jorge Zahar, 1988.

AMADO, Jorge. Lima Barreto, escritor popular. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de jul 1935. In: BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*: Edição Crítica. Coordenação de Antonio Houaiss e Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo. São Paulo: Madri: Buenos Aires: i ALLCA XX, 1997.

ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. 1984. Disponível em: http://www.iep.org.br/livros0modernidade_-_revolucao.pdf. Acesso em: 18 maio 2009.

ANTELO, Raúl. João do Rio = Salomé. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e sua transformação no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 153-161.

ANTONIO, João. Lima Barreto aqui e lá fora. In: BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*: Edição Crítica. Coordenação de Antonio Houaiss e Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo. São Paulo: Madri: Buenos Aires: i ALLCA XX, 1997.

AVENIDA Central. Rio de Janeiro aqui, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.riodejaneiroaqui.com/portugues/avenida-central.html>. Acesso em: 07 nov. 2020.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959.

BARBOSA, Francisco de Assis. Lima Barreto: homem e literato nos 20. In: BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*: Edição Crítica. Coordenação de Antonio Houaiss e Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo. São Paulo: Madri: Buenos Aires: i ALLCA XX, 1997.

- BARBOSA, Marialva, *Os donos do Rio*. Imprensa, poder e público, Rio de Janeiro, Vício de Leitura, 2000.
- BARRETO, Lima. *Lima Barreto: Cronista do Rio*. Org.: Beatriz Resende. Ed. Fundação Biblioteca Nacional, 2017.
- BARRETO, Lima. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004 2 v.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1986a.
- BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1969d.
- BARRETO, Lima. *O destino da literatura. Um longo sonho de futuro*. Rio de Janeiro: Graphie Editorial, 1988.
- BARTHES, R. *Structure du fait divers*, Essais critiques. Paris: Seuil, 1966.
- BARTHES, R.. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAKHTIN, M. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. Paris do Segundo Império. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOBBIO, Noberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 53. ed. São Paulo. Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975.

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

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In: CANDIDO, Antonio et al. A crônica: o gênero, sua fixação e sua transformação no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. *In: CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas – o imaginário da república no Brasil*. Cia. das Letras, São Paulo, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHALHOUB, Sidney. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Virando Séculos (1890-1914): no tempo das incertezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Os cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1925). *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* [online], v. 5, n. 1, p. 153-168, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000100010>. Acesso em: 30 maio 2021. Epub 10 Abr 2006. ISSN 1678-4758. <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000100010>.

CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia. Uma História do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. *Intenção e gesto: pessoa, cor, a produção da (in)diferença no Rio de Janeiro (1927-1942)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. 2002

DEL PRIORE, Mary. História do Cotidiano e da Vida Privada. In: CARDOSO, Ciro F., VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 259-274.

ENGEL, Magali Gouveia. Modernidade, dominação e resistência: as relações entre capital e trabalho sob a ótica de João do Rio. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 153–172, jul./dez. 2004.

EPSTEIN, Jean. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

FABRIS, Annateresa. O espelho da avenida. In: FABRIS, Annateresa. *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 15-55.

FERREIRA DA ROSA. *O Rio de Janeiro em 1900*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1900.

FERREIRA DA ROSA. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Campinas: Editora da Unicamp. 2012

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros. *Trincheiras do sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

FOUCAULT, M.: *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

GARCIA, Maria Fernanda. O famoso escritor brasileiro que foi internado em um hospício. *Observatório do Terceiro Setor*, São Paulo, 29 nov. 2019. História notícias. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/o-famoso-escritor-brasileiro-que-foi-internado-em-um-hospicio/>. Acesso em: 21 out. 2020.

GOMES, Renato Cordeiro. Suíte carioca. In: GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 99-178.

GUIMARÃES, Valéria. A Revista Floreal e a recepção aos faits divers na virada do dezenove e vinte. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 274-290, jul. 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de modernidade. In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 9-32.

HERSCHMANN, M.M.; PEREIRA, C.A.M. (org.). *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 12

HOBBSAWN, Eric J. *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977a.

HOBBSAWN, Eric J. *A Era do Capital: 1848 – 1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977b.

IVO, Lêdo. *João do Rio*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012, p. 5-6.

KRACAUER, Siegfried . *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify.2009.

KOK, Glória. *Rio de Janeiro na época da Av. Central*. São Paulo: Bei. Comunicação, 2005.

LACOMBE, Américo Jacobina. Literatura e jornalismo. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2003. v. 6, p. 64-116.

LAPERA, Pedro V.A. *Dos vestígios às imagens: consumo cinematográfico na Belle Époque carioca*

LIMA, Alceu Amoroso. *O Jornalismo como gênero literário*. São Paulo: EDUSP, 2003.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MEYER, Marlyse, Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica, em *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 93-134.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.

NAGLE, J. *A educação na primeira república*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 134-135.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia. das Letras. 1993.

NEVES, Margarida de Souza; HEIZER, Alda. *A ordem é o progresso: o Brasil de 1870 a 1910*. São Paulo: Atual, 1991.

NEVES, Margarida de Souza; HEIZER, Alda. História da Crônica. Crônica da História. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, CCBB, 1995.

NEVES, Margarida de Souza; HEIZER, Alda. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e sua transformação no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 75-9.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: a França no século XIX*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1991.

PACHECO, Fernanda. O maior flâneur do Brasil: João do Rio. *Diário de um flâneur*, Rio de Janeiro, 27 set. 2012. Disponível em: <http://diariodeumflaneur.blogspot.com/>. Acesso em 15 out. 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. Senac/Marca d'Água, 1996.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Prenúncios modernistas. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa de ficção — de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 272-304.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O efeito do espelho: da Cidade Maravilhosa ao País das Maravilhas. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Rio de Janeiro. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999. p. 157-231.

PIMENTEL, Márcia. Cinelândia: onde a política e a cultura se encontram. *Multirio*, Rio de Janeiro, 26 out. 2017. Reportagens e artigos. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/12890-cinel%C3%A2ndia>. Acesso em 20 dez. 2020.

PRADO, A. Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto, crítico da modernidade*. Rio de Janeiro: UFRJ (mimeo), 1979.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Editora UNICAMP, 1993.

RESENDE, Beatriz. Introdução. In: RESENDE, Beatriz. *Os bruzundangas*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

RESENDE, Beatriz. Um cronista da cidade das letras. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 85, 1986. Cidade, ficções.

RIO Antigo. *Revista Tema Livre*, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://revistatemalivre.com/tag/morro-do-castelo>. Acesso em: 26 nov. 2020.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, v. 87).

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

RIO, João do. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Antiqua, 2002.

RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 1988.

ROUANET, S. P. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela*. Revista USP. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, v. 1, n. 15, p. 49–75, set./nov. 1992.

SCHETTINI, Cristiana. *Que tenhas teu corpo: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006

SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2005 [1993]. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras.

SIEBERT, S. A Crônica Brasileira tecida pela história, pelo jornalismo e pela literatura. *Linguagem em (Dis)curso* (online), v.14, p. 675-685, 2014.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: SIMMEL, Georg. *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Texto e Grafia, 2009. p. 79-97.

SINGER, Ben, Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHARTZ, Vanessa (org.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. v. 3, p. 513-620.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

SODRÉ, Nelson W. *História da imprensa no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 362-400.

VENTOS Culturais na cidade do Rio de Janeiro do século XIX. *Multirio*, Rio de Janeiro. A cidade novamente corte: o Império. Disponível em: <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/65-o-rio-de-janeiro-novamente-corte-o-imperio/2898-ventos-culturais-na-cidade-do-rio-de-janeiro-do-seculo-xix>. Acesso em: 11 nov. 2020.

VELLOSO, Monica Pimenta. Cafés, revistas e salões: microcosmo intelectual e sociabilidade. In: *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 35-85.

VELLOSO, Monica Pimenta. A Literatura como Espelho da Nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.239-263, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cafés, revistas e salões: microcosmo intelectual e sociabilidade. In: VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 35-85.

VIANNA, Adriana de Resende Barreto. *O mal que se adivinha: polícia e minoridade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. 1999.

WALDMAN, Berta. Entre braços e pernas: prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX. *Revista Remate de Males*, v. 33, n. 1-2, 2013. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3164>.