



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Vanessa Medeiros de Lima

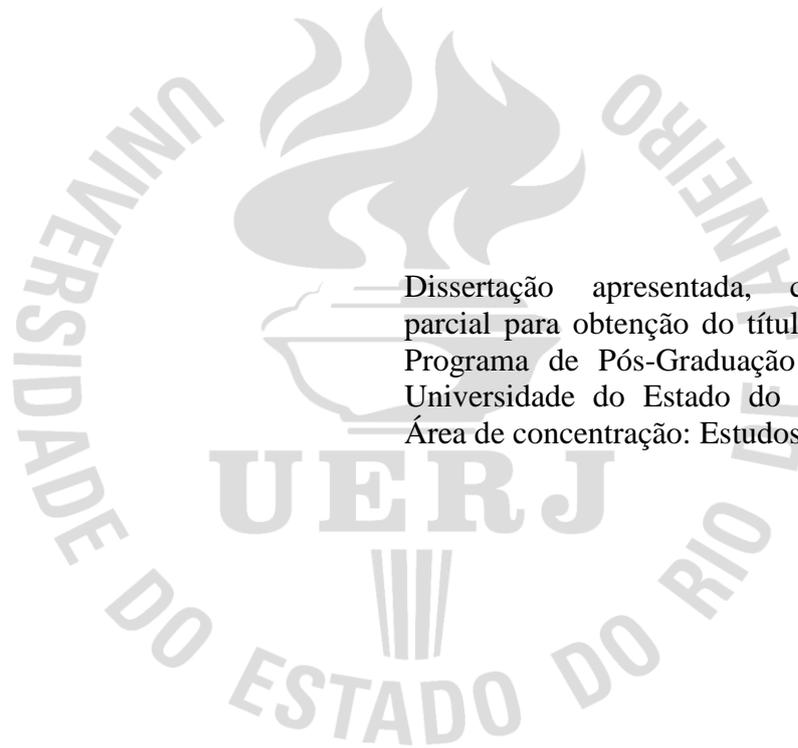
**Percursos Literários: O Olhar Itinerante de João do Rio nas Crônicas
Urbanas**

Rio de Janeiro

2024

Vanessa Medeiros de Lima

Percursos Literários: O Olhar Itinerante de João do Rio nas Crônicas Urbanas



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Coorientador: Prof. Dr. Marcus Rogerio Tavares Sampaio

Rio de Janeiro

2024

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

J62 Lima, Vanessa Medeiros de.
Percurso literários: o olhar itinerante de João do Rio nas crônicas urbanas / Vanessa Medeiros de Lima. – 2024.
165 f.

Orientadora: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.
Coorientador: Marcus Rogerio Tavares Sampaio
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. João, do Rio, 1881-1921 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Crônicas brasileiras – História e crítica – Teses. 3. Rio de Janeiro (RJ) – Usos e costumes – Séc. XX – Teses. 4. Rio de Janeiro (RJ) – Na literatura – Teses. 5. Caminhada – Teses. 6. Espaço na literatura – Teses. 7. Vida urbana na literatura – Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de. II. Salgado, Marcus, 1972-. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata CRB7 4578/94

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

Assinatura

Data

Vanessa Medeiros de Lima

Percursos Literários: O Olhar Itinerante de João do Rio nas Crônicas Urbanas

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 09 de agosto de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcus Rogerio Tavares Sampaio (Coorientador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Wagner Coriolano de Abreu
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por nunca me desamparar e sempre me guiar.

Gostaria de expressar minha gratidão à minha orientadora, professora Carmem Lúcia Negreiros de Figueredo, por sua dedicação incansável e orientação cuidadosa ao longo deste projeto. Sua generosidade em compartilhar conhecimento e ideias foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço também pela paciência e disposição em esclarecer minhas dúvidas, além do apoio constante que me proporcionou. Da mesma forma, não posso deixar de agradecer ao meu co-orientador, professor Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado, que me apresentou as crônicas de João do Rio durante a iniciação científica, incentivou-me a investir na pesquisa acadêmica e ofereceu valiosas contribuições para este projeto.

Agradeço de coração à minha família - minha mãe Alba Valéria, meu pai Onildo e meu irmão Luiz Felipe. Seu apoio incondicional, amor e presença constante foram a base que me sustentou em todos os momentos. Sou grata pela confiança, incentivo e por estarem sempre ao meu lado, compartilhando cada vitória e me apoiando nos desafios. Vocês são verdadeiros pilares em minha vida e este trabalho é também dedicado a vocês. Agradeço à minha prima Pamela, por sempre me apoiar e se fazer presente. Gostaria de estender um agradecimento especial ao meu companheiro Leonardo. Sua paciência e apoio foram fundamentais para enfrentar os desafios deste projeto. Sua presença e incentivo fizeram toda a diferença, e sou imensamente grata por ter você ao meu lado.

Agradeço a Karen e a Flávia, minhas companheiras de mestrado. Obrigada por todas as trocas e apoio. Sem dúvidas, teria sido muito mais difícil passar por isso sem vocês.

Por fim, gostaria de expressar minha gratidão à Dr. Fabíola por sua atenção e cuidado com minha saúde. Sua dedicação e profissionalismo foram fundamentais para garantir meu bem-estar, permitindo que eu me concentrasse plenamente em minhas atividades acadêmicas.

RESUMO

LIMA, Vanessa Medeiros. *Percurso literários: o olhar itinerante de João do Rio nas crônicas urbanas*. 2024. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A pesquisa propõe um estudo das crônicas de João do Rio produzidas durante a Belle Époque no Rio de Janeiro e procura discutir como suas caminhadas pela cidade influenciaram sua abordagem literária. Ao percorrer as ruas, o cronista captura a cidade, experienciada a partir dos passos e atualizada através do deslocamento como um espaço dinâmico e multifacetado. Busca-se compreender como a caminhada de João do Rio pela cidade não apenas desloca elementos espaciais, mas também reinventa, privilegia e destaca aspectos específicos do ambiente urbano. A leitura das crônicas, reunidas em *A Alma Encantadora das Ruas*, revela a habilidade do cronista em se aproximar do flâneur, adotando uma postura observadora, ao mesmo tempo em que incorpora elementos que se aproximam da escrita etnográfica, proporcionando uma compreensão mais profunda das camadas sociais consideradas marginais. Há ainda uma perspectiva próxima à do cartógrafo e surge como uma forma que transcende a representação espacial, permitindo a análise de fenômenos complexos e uma compreensão multidimensional do espaço urbano. A leitura das crônicas permite ainda a reflexão sobre as condições laborais e como estas ajudam a construir o tecido urbano em constante transformação. Além disso, pretende-se examinar a tensão entre "espaços luminosos" e "espaços opacos", destacando como João do Rio revela as camadas menos visíveis da sociedade carioca e contribui para perceber a mútua relação entre a crônica e a cidade, no início do século XX.

Palavras-chave: João do Rio; crônica; caminhada; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

LIMA, Vanessa Medeiros. *Literary journeys: João do Rio's itinerant gaze in urban chronicles*. 2024. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The research proposes a study of João do Rio's chronicles produced during the *Belle Époque* in Rio de Janeiro, aiming to discuss how his walks through the city influenced his literary approach. By traversing the streets, the chronicler captures the city, experienced through his steps and constantly updated through movement, as a dynamic and multifaceted space. The goal is to understand how João do Rio's walks through the city not only rearrange spatial elements but also reinvent, prioritize, and highlight specific aspects of the urban environment. The reading of his chronicles, collected in *A Alma Encantadora das Ruas* reveals the chronicler's ability to embody the *flâneur*, adopting an observant stance while incorporating elements akin to ethnographic writing, providing a deeper understanding of socially marginalized layers. There is also a perspective akin to that of a cartographer, emerging as a form that transcends spatial representation, allowing for the analysis of complex phenomena and a multidimensional understanding of urban space. Reading the chronicles further allows for reflection on working conditions and how this help to construct the constantly transforming urban fabric. Additionally, the research intends to examine the tension between "luminous spaces" and "opaque spaces," highlighting how João do Rio reveals the less visible layers of Rio's society and contributes to understanding the mutual relationship between the chronicle and the city at the beginning of the 20th century.

Keywords: João do Rio; chronicle; walking; Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	GRAFIAS DO COTIDIANO	12
1.1	Rio de Janeiro: o tempo e o lugar de João do Rio.....	12
1.2	A crônica na modernidade urbana	17
1.3	Entre o encanto e a marginalidade no cais do porto e áreas adjacentes..	27
2	DESIGUALDADE, CULTURA E MISÉRIA: RELAÇÕES ENTRE TRABALHO E O ESPAÇO URBANO EM JOÃO DO RIO.....	58
2.1	Caminhos da desigualdade: dos estivadores às operárias.....	58
2.2	A cultura das ruas.....	81
2.3	A miséria das ruas.....	100
3	A CAMINHADA DE JOÃO DO RIO: FLÂNEUR, ETNÓGRAFO E CARTÓGRAFO DAS RUAS.....	125
3.1	Entre <i>flanêries</i>.....	125
3.2	Vivendo as ruas: a etnografia	134
3.3	As marcas da cartografia literária.....	143
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
	REFERÊNCIAS	161

INTRODUÇÃO

Na transição do século XIX para o XX, o Rio de Janeiro passava por intensas transformações urbanísticas e socioculturais. Essas mudanças estavam alinhadas com a consolidação da República no Brasil, transformando a cidade carioca sob o reflexo do novo regime. Isso implicava na desmontagem e no gradual desaparecimento do Rio antigo, em prol do surgimento de uma metrópole moderna. No epicentro dessas reformas, Paulo Barreto, ou simplesmente João do Rio, captou a nova sensibilidade da cidade como núcleo temático de suas crônicas, desdobrando-se em pseudônimos, disfarces e máscaras, a fim de capturar as nuances físicas e culturais do Rio de Janeiro em transformação. Enquanto explorava as ruas, João do Rio registrava suas impressões sobre as consequências do processo de modernização na cidade, ao mesmo tempo em que inovava em sua abordagem literária. Essa inovação se manifestava principalmente na tensão do jornalismo com a literatura, materializando-se por exemplo no conjunto de crônicas apresentadas em *A Alma Encantadora das Ruas*, produzidas para a *Gazeta de Notícias* e *Revista Kosmos* entre 1904 e 1907. É importante ressaltar que a leitura das crônicas se realizou a partir da edição disponível na Biblioteca Carioca. Essa escolha se justifica pela diferença que pode existir entre as crônicas do jornal e as do livro. Observa-se, por exemplo, alterações nos títulos, como "A Tatuagem no Rio" 1904 (crônica jornal) para "Os Tatuadores" 1908 (crônica livro). Além disso, a completude do trabalho, a ordem das crônicas, a leitura do conjunto e os efeitos de sentido podem variar na transição de um formato para o outro.

Investigamos como as caminhadas do cronista pelas ruas cariocas influenciaram em sua abordagem literária de um Rio de Janeiro em plena transformação no início do século XX. Nesse contexto, a cidade se revela através dos passos do cronista, atualizando os espaços por meio de seus movimentos, que "tecem os lugares" (Certeau, 1998, p.176). A vivência da cidade, experimentada através do tato, do contato e dos passos, revela o que o planejamento urbano estratégico deixa de fora, evidenciando o que escapa aos seus limites. O caminhante não apenas desloca elementos espaciais, mas também os reinventa ao privilegiar, mudar ou deixar de lado certos aspectos durante sua caminhada. Nesse sentido, errar tanto no sentido de vagar, quanto no da própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento, quanto uma forma de ação que possibilita a representação sobretudo dos que percorrem as ruas, ambulantes, pedintes, artistas de rua, estivadores, operários entre outros – e inventam várias táticas urbanas em seu cotidiano. Esses personagens muitas vezes são mantidos na

invisibilidade, na opacidade e, que, não por acaso, são os primeiros alvos da assepsia promovida pela maior parte dos projetos urbanos, ditos revitalizadores. Os principais personagens das crônicas de João do Rio são aqueles que vivem nas margens, nas brechas, nos desvios e, sobretudo, na ambulância, no movimento constante. O caminhar é concebido não apenas como meio de apreensão, mas também como uma forma de “ação urbana”, configurando-se como a construção de uma cidade alternativa, a cidade das letras, capaz de mapear diversos comportamentos afetivos diante da nova realidade urbana. Assim, busca-se analisar os espaços evocados por João do Rio em suas narrativas, revelando uma cidade viva e pulsante através das lentes dos personagens que a habitam.

No primeiro capítulo deste estudo, será delineado o cenário histórico e social em que João do Rio e sua obra se situam. A *Belle Époque*, marcada pela efervescência cultural e artística, constitui um ambiente pleno em tensões que alimentam a escrita do cronista. Após, aprofundaremos nossa compreensão da crônica como um gênero literário capaz de capturar a efervescência da cidade em transformação. À luz das análises de Ribas (2013) e Ramos (2009), compreendemos que a crônica se revela um espaço de encontro entre literatura e jornalismo, em que o cronista, como mediador do processo de modernização urbanística, transmite não apenas informações, mas também orienta o público leitor. Por fim, direcionamos nossa atenção para as andanças do narrador de João do Rio nas crônicas que tratam do espaço da cidade, mais especificamente da região portuária do Rio de Janeiro, explorando quatro crônicas específicas de João do Rio: "Pequenas Profissões", "Os Tatuadores", "Os Urubus" e "Trabalhadores de Estiva". Ao mergulharmos nas crônicas, almejamos compreender como são representadas as complexas interações sociais e retratados os desafios enfrentados pelos habitantes da região portuária e adjacências, a partir do registro das metamorfoses inerentes à modernização urbana. A análise dessas crônicas busca desvelar a riqueza da vida cotidiana e a dinâmica social desse espaço em transformação.

No segundo capítulo, aprofundaremos nossa análise nas crônicas de João do Rio presentes em *A Alma Encantadora das Ruas* e a crônica “Os Humildes”, presente em *Cinematógrafo*, focando na temática do trabalho e do espaço urbano no Rio de Janeiro do início do século XX. A inclusão dessa análise das relações de trabalho é essencial para uma compreensão mais profunda da narrativa no contexto das realidades sociais e econômicas da época. O narrador emprega as “pequenas profissões” e as relações de trabalho na cidade para apresentar e construir o espaço urbano, revelando detalhes das atividades profissionais e suas expressões artísticas na paisagem urbana. Ao explorar a representação do trabalho nas ruas, o

objetivo é evidenciar a relação intrínseca entre o trabalho e o ambiente urbano, proporcionando uma compreensão mais profunda das experiências dos personagens em seus ambientes de trabalho e correlacionando-as com a complexidade da cidade. A partir da percepção do narrador de João do Rio sobre as dinâmicas entre o Rio oficial e o Rio informal, nosso estudo buscará compreender a interação entre os subempregos surgidos em torno das indústrias e do comércio e as transformações modernas. Nosso estudo também buscará compreender alguns recursos linguísticos e estéticos utilizados pelo cronista ao explorar o universo do trabalho nas ruas cariocas. Ao mergulhar nas atividades cotidianas muitas vezes negligenciadas, o narrador destaca a presença e a contribuição das pequenas profissões para a riqueza cultural da cidade. Através de uma jornada pelas ruas, ele desvela a complexidade e a diversidade das ocupações urbanas, capturando não apenas as práticas, mas também as histórias e significados mais profundos de cada profissão. Em todas essas crônicas, as pequenas profissões são utilizadas como lentes para examinar e construir o espaço urbano, oferecendo aos leitores uma compreensão mais profunda das complexidades que compõem a vida nas cidades. A análise se aprofundará também na tensão entre "espaços luminosos" e "espaços opacos" em João do Rio. A conceituação de Milton Santos (2006), que caracteriza "espaços opacos" referem-se a regiões desfavorecidas, muitas vezes marginalizadas, carentes de investimento, enquanto os "espaços luminosos" são áreas urbanas beneficiadas por investimentos, infraestrutura desenvolvida e prosperidade econômica. A abordagem se alicerçará na compreensão de que João do Rio, ao destacar os espaços "opacos", oferece uma visão reveladora das camadas menos visíveis da sociedade carioca. Nas crônicas, o narrador João do Rio alterna entre diferentes modos de perceber a cidade: *flâneur*, etnógrafo e cartógrafo. Essa alternância revela a pluralidade de abordagens na construção narrativa do espaço urbano carioca. Em determinados momentos, o narrador assume a figura do *flâneur*, um observador que percorre a cidade de forma contemplativa, atento ao cotidiano e às transformações urbanas. O *flâneur* se conecta ao movimento dinâmico da cidade, registrando fragmentos de experiências sem intervir diretamente, compondo uma narrativa a partir de seu olhar. Em outros momentos, o narrador adota uma postura mais imersiva, próxima da figura do etnógrafo. Ele não apenas observa, mas se aprofunda nas vivências e nos microcosmos que compõem a diversidade da cidade. Nesse papel, sua observação é detalhada e minuciosa, voltada para a compreensão dos modos de vida frequentemente marginalizados pela modernização. Ele busca entender as relações sociais, tradições e interações entre os habitantes, especialmente aqueles ligados às pequenas profissões, relatando e dignificando essas camadas sociais que não aparecem nos discursos oficiais da época. Por fim, em outros

momentos, o narrador se aproxima do cartógrafo literário, traçando mapas simbólicos que revelam a cidade como uma rede de significados a serem desvendados. Nesse modo de ver, ele não apenas observa ou participa, mas mapeia as relações e as transformações físicas e sociais da cidade.

No terceiro capítulo, a análise continuará a explorar essas múltiplas formas de interpretar a cidade, aprofundando os três modos de ver que o cronista incorpora: o *flâneur*, o etnógrafo e o cartógrafo. Primeiramente, a figura do *flâneur* será detalhada, enfatizando sua postura de quem caminha pelas ruas sem um destino específico, absorvendo as impressões visuais, sonoras e sociais ao seu redor. João do Rio, em suas crônicas, transforma a cidade em um campo de observação contínua. A prática da *flânerie* permite ao cronista um olhar distanciado, mas atento, que captura os dramas cotidianos, as interações sociais e as mudanças urbanas que moldam o Rio de Janeiro na virada do século. Destacaremos, nesse contexto, a habilidade do narrador de transformar suas observações em texto, enriquecendo cada detalhe urbano com a linguagem literária. Caminhar pela cidade se torna, assim, um ato criativo, no qual o cronista não apenas registra, mas também recria a paisagem urbana. Em seguida, o foco será na escrita de caráter etnográfico, que se distancia da simples observação e busca uma imersão nas realidades das camadas sociais marginalizadas. Aqui, o cronista se insere nas vivências da alteridade urbana, registrando o cotidiano das populações que habitam as margens sociais e econômicas da cidade. O narrador das crônicas de João do Rio vai além da observação ao buscar compreender os modos de vida daqueles que se encontram à margem do processo de modernização, mas revela a diversidade cultural do Rio de Janeiro da época. Essa diversidade, muitas vezes ocultada pelas políticas higienistas, é destacada nas crônicas, que valorizam as práticas culturais, os costumes e as formas de sociabilidade dos espaços populares. Por fim, a análise se volta para o narrador que assemelha a um cartógrafo, que não apenas descreve, mas mapeia a cidade em suas múltiplas dimensões. Essa cartografia literária traça os contornos das transformações sociais, culturais e econômicas do Rio de Janeiro, ultrapassando o mapa geográfico. João do Rio, ao caminhar e narrar, torna-se parte integrante da cidade que retrata, criando uma cidade imaginária e complexa, onde cada rua, praça ou esquina carrega significados diversos. A análise de Michel de Certeau (1998) sobre os percursos urbanos será fundamental para entender como o ato de caminhar e narrar contribui para a construção de uma experiência urbana única. Caminhar, para o cronista, é mais do que deslocar-se fisicamente: é uma forma de inscrever subjetividades no espaço urbano, deixando marcas ao mesmo tempo em que a cidade o transforma. Dessa forma, as perspectivas de

flâneur, etnógrafo e cartógrafo se entrelaçam, proporcionando uma leitura multifacetada do espaço urbano carioca.

Observa-se que essas abordagens estão intrinsecamente ligadas à crônica como gênero literário, que é, por excelência, um espaço de reflexão e observação do cotidiano. A crônica permite ao cronista explorar a cidade e suas nuances. A prática da *flânerie*, a etnografia e a cartografia literária são estratégias que permitem ao cronista captar a pulsação da vida urbana e transformá-la em narrativa. A crônica se distingue pela sua flexibilidade e capacidade de abordar temas variados com leveza e profundidade, permitindo a transitar entre a literatura, a rua, a crítica social e os personagens da cidade. Adotando essas diferentes perspectivas, o cronista não apenas relata os acontecimentos da cidade, mas também revela suas contradições, diversidades e transformações, criando um rico mosaico da vida urbana. Assim, a crônica seria um gênero que potencializa essas múltiplas formas de ver e narrar a cidade. Além disso, torna-se um veículo de resistência cultural e social, ao se aproximar e interpretar os marginalizados pela modernização. Ao documentar as vidas dos habitantes das margens e dos espaços opacos da cidade, não apenas registra, mas também dignifica e traz à tona histórias que os projetos urbanos hegemônicos tendem a suprimir. Desse modo, a crônica pode ser considerada uma expressão de um novo tipo de prática urbana. Ao mesmo tempo, o caminhar é uma forma de encenar a sua narratividade. A proposta deste estudo é investigar como o João do Rio utiliza a crônica para transformar suas experiências como *flâneur*, etnógrafo e cartógrafo em uma narrativa urbana.

1 GRAFIAS DO COTIDIANO

1.1 Rio de Janeiro: o tempo e o lugar de João do Rio

“O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Mandchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma. E entretanto, meu caro, quanto soluço, quanta ambição, quanto horror e também quanta compensação na vida humilde que estamos a ver”. (Rio, 1995, p.27)

João do Rio foi um célebre jornalista e escritor, conhecido por caminhar, ouvir e retratar as personagens das ruas. João do Rio, cujo nome completo era João Paulo Alberto Coelho Barreto, nasceu em agosto de 1881, em uma família de recursos limitados. A carreira como escritor-jornalista da cidade inicia-se em 1899 no jornal *A Tribuna*, no qual, com dezessete anos, publica uma crítica teatral. Nos anos seguintes, inúmeros jornais recebem seus textos, assinados sob diversos pseudônimos. Porém, somente em 03 de maio 1903 nasce o mais mítico e emblemático destes: Paulo Barreto entra para a *Gazeta de Notícias*, escreve o texto “O Prefeito”, presente na série “A Vida Do Rio” e assina, pela primeira vez em sua carreira, como “João do Rio”¹. Além deste, Paulo Barreto utilizou mais de dez pseudônimos dentre eles destacam-se: Claude, Caran d'Ache, Joe, José Antônio José, Godofredo Alencar, além do próprio João do Rio. Cada personagem por detrás da assinatura adquire sua própria peculiaridade de acordo com a função. Segundo Antelo apud Gomes (1996), o escritor utilizava esses pseudônimos para vender seus textos a diferentes compradores. O uso de cada máscara, a depender da ocasião, ajudaria a “atrair compradores, como a fachada moderna das avenidas para atrair o capital estrangeiro” (Gomes, 1996, p.42).

¹ De acordo com João Carlos Rodrigues no livro *João do Rio: uma biografia* de 1996, o texto “O Brasil lê” de novembro de 1903 foi o primeiro texto com a assinatura João do Rio. No entanto, é certa a existência de outros textos para além de “O prefeito”, como “A felicidade dos homens adiada”, de junho de 1903 e “A nova escola de Bellas Artes”, de agosto de 1903, que vieram antes de “O Brasil lê” sob a assinatura de João do Rio, mas não entraram no estudo. Agradeço ao professor Marcus Soares pela observação.

Com as múltiplas assinaturas que legitimam esses ‘personagens’ que escrevem, assume a face dupla: a seriedade e a frivolidade, e acaba por construir uma espécie de autorretrato por meio da escrita de si mesmo e da imagem espelhada da cidade que incorpora ao seu nome. A subjetividade em processo e em estilhaço que se desdobra nos pseudos nomes, esboçando identidades, faz o sujeito pluralizar-se em autorias diferentes. O autor, através das máscaras, reflete-se em abismo e expõe-se enquanto texto, ser de papel e tinta, e acaba por diluir-se na escrita que o substitui e suplementa. (Antelo apud Gomes 1996, p.48).

João do Rio é considerado um pioneiro do jornalismo *in loco* realizado em ambientes periféricos. Essa experiência como jornalista influenciou sua abordagem literária, permitindo-lhe enxergar a cidade como um cenário multifacetado, habitado por personagens excêntricos, sonhadores e marginais, cujas histórias se entrelaçam nas esquinas e becos da cidade. A temática urbana foi uma constante na obra do cronista, que evidencia o poder das ruas como catalisadoras de experiências e sensações, onde a realidade e a fantasia se misturam. Ao explorar o espaço urbano pela literatura, João do Rio proporciona aos leitores uma perspectiva única sobre a vida nas cidades, desvendando camadas ocultas e até então desconhecidas. Sua habilidade em retratar os ambientes urbanos e suas nuances, tanto na beleza quanto na decadência, contribui para a compreensão e reflexão sobre a complexidade da vida moderna.

Com o objetivo de compreender as formas de representação da cidade do Rio de Janeiro, realizadas por João do Rio, este trabalho se ampara nas crônicas do autor, apresentando uma leitura crítica das crônicas. Os escritos e a produção do autor, que se mostra preocupado com transformações contemporâneas e seus impactos no futuro cultural e social da cidade, é produtora de uma diagramação espacial da cidade, como aponta em *A Alma Encantadora das Ruas*: “Olhai o mapa das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical. As ruas são precípeis como os homens” (Rio, 1995, p.19). A constatação indica que a produção literária pode atuar como espaço de memória e criação de dados sobre a cidade, que está em constante mudança. Logo, João do Rio “registra o que está destinado a desaparecer” (Gomes, 1996, p.39), pois conforme há a passagem do tempo e há o surgimento de novas tecnologias e novos hábitos culturais, sendo a tendência de que não somente a sociedade, mas a cidade também acompanhe essa transformação.

A habilidade de João do Rio desvendar as intrincadas camadas da sociedade e traduzi-las em crônicas lhe conferiu destaque como um dos grandes escritores do período. No entanto, para compreender plenamente a profundidade de suas observações, é essencial mergulhar nas transformações efervescentes que o Rio de Janeiro vivenciou entre o fim do século XIX e o início do século XX. Este cenário vibrante e diversificado fornecia a João do Rio o terreno

fértil para suas explorações literárias. Portanto, antes de adentrar nas crônicas, é importante compreender a atmosfera efervescente da *Belle Époque* carioca, onde suas narrativas se desdobram como janelas para um passado vibrante e em constante mutação.

Em solo brasileiro o conceito de *Belle Époque* adquire outra reverberação em associação ao adjetivo “tropical”, postulado pelo historiador norte-americano Jeffrey Needel em seu livro *Belle Époque Tropical* (1993), no qual analisa o processo europeização da arquitetura, da sociedade e da cultura brasileira. No contexto do Brasil não havia nenhuma cidade que tivesse condições parecidas com aquelas encontradas na Europa, mas no anseio pelo caráter moderno busca-se formas em que esse estado psíquico pudesse ser experienciado, transformando as cidades brasileiras em cópias parisienses. O processo vai estar concentrado nas cidades consideradas mais desenvolvidas durante o período: Manaus e Belém, por conta do ciclo da borracha, São Paulo por ser a região cafeeira e Rio de Janeiro, que era a capital do país. Essas regiões já viviam em “ares modernos”, tinham acesso a luz elétrica, saneamento básico e bondes elétricos, isto é, maior desenvolvimento científico e tecnológico em comparação ao restante do país. O Rio de Janeiro vai ser escolhido como a cidade-modelo que deve ser a vitrine da modernidade brasileira para o mundo.

As transformações não devem ser vistas apenas enquanto empreendimento, mas pelo viés da comunicação simbólica. Indicam como o Brasil pôde demonstrar ao mundo o inaugurar da “modernidade” nesta cidade dos trópicos. Tenta-se apagar a tradição da cidade colonial, para erguer uma cosmópolis que, ao fim, não passa de uma subcosmópolis que gravita em torno de Paris. Transforma-se a cidade numa “floresta de símbolos”, para que possa ser lida como “moderna”. (Gomes, 1994, p.105)

A *Belle Époque* tropical “atingiu” de maneira avassaladora e, tal como em Paris, atuou duplamente na modificação do espaço físico urbano e em uma reorganização da vida social local promovida por meio da intervenção estatal. Essa mudança trouxe consigo a adoção de novos valores que demandavam uma nova urbanidade, impondo aos habitantes dessa nova cidade novas atitudes e comportamentos. Embora vários presidentes e prefeitos tenham desempenhado papéis importantes nesse período no Brasil, o principal responsável pela condução desse momento na cidade foi Francisco Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906. A “Reforma Passos” foi resultado da colaboração entre os governos Federal e do Distrito Federal, marcando uma ruptura significativa em direção à melhoria do cenário urbano e da vida social. A ascensão de Rodrigues Alves à Presidência da República veio acompanhada do projeto de modernização tanto do Brasil quanto de sua capital. Esse período marcou uma ruptura significativa na lógica de organização urbana do Rio de Janeiro. Se antes o urbanismo português era a grande base da estrutura urbana carioca, orientando o

traçado do arruamento, as formas das edificações e a organização dos serviços na cidade, na *Belle Époque* tropical do modelo francês passa a ser o grande espelho para as ações promovidas pelo Estado brasileiro. O intuito de desvincular a imagem do Brasil do seu passado colonial passava pelo esforço de apagamento das estruturas coloniais portuguesas na cidade, substituindo-as pelos símbolos franceses de progresso.

De acordo com Gomes (1994), o epíteto - Cidade Maravilhosa - foi criado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès em 1912, após visitar o Rio de Janeiro. A designação da artista estrangeira contribuiu na fixação da estampa de cidade, idealizada pelo projeto oficial, iniciando uma Belle Époque em edição brasileira. O *slogan* apontava não apenas para a beleza natural e divina que já eram traços conhecidos desde os primeiros textos do século XVI, mas também exaltava a complementação à natureza feita pelo homem através da urbanização. Com a chegada da República, inicia-se um aceleração do ritmo da vida carioca. O Rio de Janeiro deveria funcionar como metonímia do Brasil da "ordem e do progresso". A cidade era o centro político e financeiro do país, além de possuir o maior número de habitantes e conseqüentemente o maior mercado consumidor brasileiro. Contudo, a cidade que possuía todas as variáveis para ser caracterizada como centro cosmopolita ainda detinha estruturas arcaicas e coloniais em sua paisagem, fazendo-se necessária a remodelação da estrutura urbana para que a "civildade" brasileira pudesse ser encenada para o mundo. As cidades com perfis de "cidade colonial brasileira, com suas ruas estreitas, seu casario baixo entremeado de alguns sobrados, com um traçado irregular de ruas, ruelas e becos, entremeados de paços, praças e chafarizes" (Pesavento, 1999, p.164) começariam a ser substituídos pela proposta de urbe ideal, ordenada e planejada. Um dos intuitos do projeto modernizador é o de sanear e embelezar a cidade, tal fato inclui retirar a população de baixa renda do Centro, para reocupação com novas construções e outros habitantes.

No início do século, a implantação do projeto urbanístico de Pereira Passos acabou dando origem a uma dualidade de ordens e valores que iria marcar decisivamente a tradição cultural da cidade. Enquanto capital federal, o Rio de Janeiro devia transformar-se numa "Europa possível" e, ao mesmo tempo, corporificar um modelo de nacionalidade. Mas a construção desse imaginário era problemática. (Velloso, 2015, p.27)

No século XIX o centro da cidade é uma área residencial, havendo tanto casas térreas como sobrados, permitindo o convívio de diversas classes sociais. Em princípio a forma da construção carregava distinção social no urbano, porque morar em um sobrado significava olhar a rua de cima, diferente de morar em uma casa térrea, onde a rua está sempre no mesmo nível (Pinheiro, 2011, p.96). As ruas são marcadas por uma vida intensa: constante

movimento de pessoas e mercadorias, fortes odores e ruídos, estreitas, sujas e sem ordem. O poder público busca abrir e conservar caminhos para os arrabaldes, na mesma direção para onde se desloca a alta e média classe, enquanto a população de baixa renda se concentrava no centro, por causa do trabalho. Nesse contexto, os cortiços, albergues ou casas de cômodo surgem como alternativa de moradia para as classes de baixa renda. Justamente essa parcela da população foi a mais afetada pelo processo de modernização da cidade com as interdições e demolições de moradias coletivas. Por causa das condições urbanas epidemiológicas havia a necessidade de reformulação urbana, principalmente em áreas mais desprivilegiadas, onde os indivíduos viviam amontoados em espaços sem janelas ou qualquer tipo de ventilação. Nesse cenário, as camadas populares tiveram que buscar desenvolver essa “cidadania paralela” para estarem “inseridas” na sociedade, fosse através dos cortiços, dos entrudos, da Festa da Penha, da capoeira e/ou dos terreiros (Velloso, 2015, p.44).

Nesse período, tal como em Paris, as classes subalternas cariocas são desalojadas de suas residências a partir de uma política higienista, promovendo-se o Bota Abaixo, ciclo de grandes demolições no centro da cidade do Rio de Janeiro. No lugar, novas edificações consideradas mais bonitas foram instaladas. As ruas foram alargadas e *boulevards* foram construídos, como a Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. Dispositivos culturais de grande imponência passaram a compor a paisagem urbana, como o Theatro Municipal (inspirado na Ópera de Paris), o aquário público, além da reforma de praças e jardins. Para além da incorporação de novos símbolos na cidade em busca do progresso e da modernidade, o ciclo de transformações urbanísticas do período teve um embasamento medicinal e higienista que defendia que apenas com o remodelamento do espaço urbano poder-se-ia desenvolver uma cidade saudável, menos densa e com maior liberdade de circulação.

A "Reforma Passos", representando uma ação conjunta dos governos Federal e do Distrito Federal, marcou uma ruptura significativa na paisagem urbana e na vida social da cidade. Sob a liderança do Presidente Rodrigues Alves (1902-1906), a modernização da capital passou a ser pautada pelo saneamento urbano e pela modernização do porto, essenciais para o crescimento econômico vinculado à exportação de café e à imigração de mão-de-obra. Essa fase, conhecida como a "era das demolições", visava substituir vestígios da antiga corte colonial portuguesa por uma metrópole moderna e higiênica. Em virtude dessas mudanças, restringiu-se a circulação de pessoas que hoje denominamos que vivem em situação de rua, o comércio ambulante foi proibido e quiosques e mercados com deficiências de limpeza foram derrubados. Para além das ações, embasadas na busca por uma nova identidade cultural, as

mudanças da dinâmica do jornalismo que atingiram cada vez um público maior e criaram um cenário propício para o aumento na produção de crônicas e no número de cronistas no Brasil, se comparado os meados do século XIX e o início do século XX, dentre de cronistas proeminentes podemos citar Machado de Assis, Lima Barreto, Olavo Bilac e Humberto de Campos, João do Rio entre outros. Com a intensificação do seu aspecto comercial, os jornais transformaram também o seu material em mercadoria, buscando maximizar lucros e disputar um público leitor cada vez mais diversificado. Esta mercantilização se estendeu à crônica, a linguagem coloquial e os temas cotidianos tornaram-se estratégicos para alcançar tanto os leitores letrados quanto aqueles que não tinham a leitura como prática social. Dessa forma, sua escolha pelo gênero crônica não apenas reflete sua profunda sintonia com o contexto da *Belle Époque*, mas também oferece uma lente perspicaz para a compreensão das complexas metamorfoses que moldaram a cidade e a cultura carioca naquela época.

1.2 A crônica na modernidade urbana

A cidade, palco das transformações, é moldada pelas mãos da modernização empreendida pela "Reforma Passos", delineando uma nova fisionomia e, ao mesmo tempo, trazendo à tona inquietações e questionamentos sobre as mudanças sociais em curso. Nesse contexto, João do Rio se apresenta como um narrador singular, escolhendo a crônica como instrumento para se aproximar dos códigos dessa cidade em transição. Esse gênero literário tão peculiar, torna-se uma das principais lentes através da qual João do Rio contempla a efervescência urbana. Sua obra não é apenas uma narrativa dos acontecimentos, mas uma exploração minuciosa dos espaços e das vidas que pulsam nas ruas cariocas. A escolha da crônica como forma de expressão revela a percepção aguda de que a cidade é mais do que um amontoado de construções; é um organismo vivo.

A crônica é um gênero que pode ser utilizado para refletir sobre a cidade e suas transformações. A cidade é um tema recorrente nesse tipo textual, que pode ser abordado de diversas formas, seja como espaço de convivência, seja como cenário de conflitos e desigualdades sociais (Candido, 1984). Além disso, a crônica pode ser uma forma de registrar as mudanças na cidade ao longo do tempo, contribuindo para a construção da memória coletiva (Cardoso *apud* Ribas, 2013). O uso da crônica para explorar a cidade do Rio de Janeiro em transformação no início do século XX proporciona não apenas abordar eventos

significativos, mas também focalizar nas experiências individuais, nas peculiaridades do espaço, nas mudanças nos hábitos cotidianos e nas interações sociais.

A modernidade é marcada por mudanças de percepções e experiências causadas por novas tecnologias e alterações do dia a dia. Essas mudanças levam à intensificação da racionalidade instrumental, que molda a forma como percebemos e construímos o mundo. Singer (2004, p. 95) destaca que a modernidade é caracterizada por uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais, como a industrialização, a urbanização, o crescimento populacional, a proliferação de novas tecnologias e meios de transporte etc. Os cronistas também são afetados por essas mudanças, pois fazem parte do processo de produção cultural, que envolve múltiplos agentes e práticas. Os escritores, ora alarmados, ora críticos com as mudanças repentinas em suas cidades, vão descrever os ambientes que para eles em um momento podem parecer assustadores, já em outro podem parecer encantadores. Os folhetins foram os publicados nos jornais e serviram como base para o estilo de escrita da crônica. Inicialmente, uma característica inovadora do folhetim foi sua publicação no rodapé da página, criando um corte horizontal que introduzia no jornalismo uma entrada para o entretenimento, como teatro e literatura, distinguindo claramente as leituras políticas das de lazer. Diferentemente da prática francesa, no Brasil não era comum dividir a página do jornal para criar um volume separado. Para Antônio Candido (1984) apesar de ter passado por reformulação, a crônica não conseguiu romper em definitivo com o formato do folhetinesco, uma vez escrita carregava o corte de rodapé, não rompendo completamente com o velho formato do folhetim sob a rubrica de apêndice:

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. (Candido, 1984, p.7)

No trecho acima quando se refere à crônica, Candido sugere que ela é o folhetim diminuiu, mas essa visão parece ser imprecisa. Segundo Marcus Soares (2016), o "folhetim" inicialmente referia-se ao espaço situado no rodapé das páginas dos jornais, persistindo em uso ao longo do tempo, independentemente do tema tratado nessa seção. Com o passar do tempo, o termo evoluiu para representar um gênero jornalístico, resultado da intervenção crítica do jornalista, que não só participava ativamente dos eventos - incluindo os teatrais - como também os refletia em seus textos. A terminologia não se limita à transformação do "folhetim". O termo "crônica" também passou por um processo de redefinição. Enquanto o

francês *feuilleton* derivava da linguagem cotidiana, *chronique* já estava enraizado no universo jornalístico. Ele não só denominava publicações, como o histórico "*Chronique de Paris*", mas também as diversas seções que o compunham. Essas seções eram muitas vezes identificadas por adjetivos como "*dramatique*", "*musicale*", "*judiciaire*", "*littéraire*", de acordo com o tema abordado (Soares, 2016, p.120). Gradualmente, "crônica" substituiu o termo "folhetim", embora mantendo inicialmente a mesma essência que o gênero adquiriu na década de 1850, isto é, não apenas relatar eventos sob categorias específicas, como a "crônica política", mas também a destacar temas de entretenimento e a incorporar uma voz autoral que dialogava diretamente com o leitor.

Na França, símbolo de inspiração para a produção textual brasileira, a crônica tinha estreita relação com o relato histórico. Para Lúcia Granja (2015), a crônica francesa, de 1840, conservava a autenticidade dos fatos, reunindo um repertório dos temas da semana e categorizando de acordo com a importância dos assuntos. A crônica foi uma forma subliminar de tratar temas polêmicos, tal como a política. No Brasil do século XIX, o modelo francês foi importado e adaptado para o contexto político brasileiro, de pós Proclamação da República e difusão do nacionalismo. Além disso, a crônica adquire do jornal para além da durabilidade, a pluralidade temática.

[...] parece-nos que as « Variedades » se teriam combinado com a sociabilidade reduzida da vida carioca à época (que determinava a não regularidade na periodicidade dos vários tipos de folhetim), e que seu espírito de diversidade, sempre atento à política, se teria adaptado àquele do entretenimento, formando as bases da crônica brasileira do XIX, cada vez mais carregada de literatura e ficção ao longo daquele século e do XX (Granja, 2015, p.96).

A crônica foi e é um gênero de grande potência nos relatos e exposição da vida social e do cotidiano urbano de uma cidade, aliando a literatura e a efemeridade do jornalismo e das notícias. Nesse sentido, o estudo das crônicas de Machado de Assis, que escreveu por quase quarenta anos ao longo daquele século, mostra-se crucial no entendimento da crônica brasileira, uma vez que criação literária e a escrita jornalística eram atividades interligadas e inseparáveis. Contudo, esse processo fazia parte de um fenômeno mais amplo, que ocorreu devido à vasta circulação dos impressos (jornais). Esse fenômeno foi chamado de "civilização do jornal" (Sodré, 1999) e está relacionado a uma mudança significativa, nas últimas décadas do século XIX, que não apenas transformou os jornais em formas de entretenimento, mas os elevaram a "espaços de sociabilidade". O jornal, então, para além do perfil informativo, retoma o seu já antigo papel de instrumento de orientação do público, isto é, passa a contribuir para a formação de estereótipos sobre a cidade, ou são utilizados para questionar e subverter

essas representações dominantes, oferecendo perspectivas alternativas e críticas sobre a vida urbana. Assim, a imprensa desempenha a função central na mediação da construção simbólica das cidades, elaborando narrativas sobre os acontecimentos e o cotidiano urbano (Mollier, 2008).

Nesse sentido, Julio Ramos (2009, p.202) destaca que a crônica é um lugar de encontro entre a literatura e o jornalismo. O cronista ao mesmo tempo em que deve informar, também deve ser criativo e original. Essa tensão entre a informação e a literatura significa que o cronista não apenas transmite a informação, mas também a transforma, a interpreta e a contextualiza. Ele traz sua própria visão e perspectiva para a notícia, e isso é o que torna a crônica um gênero literário. Ribas (2013, p.70) destaca que a crônica é um produto do veículo jornal e, como tal, vive sob a égide do “mito da informatividade”, ou seja, é a crença de que a informação veiculada pelos jornais é verdadeira, quando pode ser tendenciosa, incompleta ou até mesmo falsa. O fato da crônica jornalística ser um produto do discurso jornalístico e fruto do trabalho do literato e/ou jornalista também complica sua definição. Isso porque a crônica abarca diferentes textualidades.

Ribas (2013, p.67) afirma que a crônica é um gênero textual que, ao longo do tempo, foi definido de diversas maneiras. Ela questiona o que denomina “conceitos-fetice”, como a menoridade, a efemeridade e o hibridismo. A autora ressalta que é importante compreender o propósito e efeito da institucionalização da crônica como gênero “menor” mostrando que tanto cronistas quanto críticos utilizavam a retórica de maneiras distintas, mas complementares (Ribas, 2013, p.80). Para os cronistas, a retórica da modéstia servia como uma ferramenta para criar um vínculo de confiança com seus leitores. Ao adotar uma postura modesta, eles conseguiam se aproximar do público, apresentando-se como observadores humildes e acessíveis da vida cotidiana. Por outro lado, para os críticos, a retórica servia como uma estratégia de distanciamento. Essa postura crítica evitava o risco de associar-se a um gênero considerado “menor” e “popular”. Assim, os críticos mantinham uma certa reserva, evitando a completa legitimação da crônica como forma literária de valor. No entanto, Ribas observa que essa estratégia retórica de distanciamento parece ter tido mais ressonância e eficácia entre a elite intelectual do que entre o público leitor em geral. Enquanto a elite intelectual utilizava essas justificativas para manter a crônica à margem do cânone literário, o público leitor comum não necessariamente compartilhava dessa visão. Para muitos leitores, a crônica era uma forma apreciada de literatura, valorizada por sua capacidade de capturar a vida cotidiana, refletir sobre questões sociais e culturais.

Sobre o hibridismo normalmente atribuído à crônica, Ribas destaca que essa é uma característica compartilhada por diversos outros gêneros textuais (2013, p. 73). A preocupação com o hibridismo da crônica surge do fato de ela ser produzida, a partir do século XIX, por literatos, mas ser publicada em jornais, veículos de comunicação de massa. O suporte jornalístico influencia o gênero, mas isso não implica que a crônica seja um gênero dúbio. A crônica é resultado da tensão os dois domínios que a formam: o literário e o jornalístico. Quanto à efemeridade, Ribas destaca que, quando a crônica é publicada em periódicos, pode servir para leitura, informação ou entretenimento, mas também pode ser descartada. Por outro lado, quando reunidas em livro, as crônicas ganham perenidade. Elas não são mais oferecidas em fragmentos, mas se transformam em objetos de análise mais sistematizada. Essa mudança de suporte, espaço de veiculação e expectativas também altera a leitura da crônica, uma vez que a leitura é um processo que envolve o autor, o leitor, o texto e as histórias da textualização da crônica (Ribas, 2013, p. 76).

A Alma Encantadora das Ruas, publicada em 1908, de João do Rio, é um exemplo do hibridismo e a efemeridade que são atribuídos à crônica. Há uma concordância sobre o fato de que se trata de uma coletânea de crônicas por se tratar da combinação de temas urbanos, estilo narrativo e o enfoque na vida cotidiana. No entanto, é crucial notar que o volume agrega material diversificado, abrangendo diferentes gêneros, e o principal vínculo entre os textos é o fato de terem sido originalmente divulgados na imprensa, na *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*, antes de serem compilados em formato de livro (Soares, 2016, p.123). Conforme visto, com o sucesso do folhetim, a imprensa brasileira ajustou seu foco para considerar o jornal não apenas como um veículo de notícias políticas e econômicas, mas como um espaço para o "noticiário das coisas leves", o que abriu espaço para a crônica como um gênero dedicado ao entretenimento e à experiência estética. A reflexão sobre a efemeridade da crônica destaca a expectativa de perpetuidade contrastada pela periodicidade do periódico. A crônica, seja publicada em jornal ou livro, deslizou do "rés do chão" e, como produto do jornal nas mãos de literatos, assumiu um papel vital na formação da cultura brasileira, situando-se entre o iletrismo e o beletrismo (Ribas, 2013, p.82).

A crônica seria, portanto, um gênero literário que se caracteriza por reforçar o papel do leitor como participante ativo da construção do texto. O cronista estabelece um pacto de leitura com o leitor, convidando-o a refletir sobre a relação entre o textual e o institucional, entre o interior e o exterior, entre meio e fim. E segundo Ramos (2009), a crônica se coloca a serviço de um momento vertiginoso, de reordenamento e mudanças, essas narrativas

fragmentárias estariam prontas para levar o leitor a experimentar a cidade moderna. Por essas razões, a crônica tornou-se um gênero "compulsório" da modernidade carioca. A destruição da cidade moderna, em meio a um processo de reordenamento e mudanças, foi acompanhada por discursos que buscavam reorganizar os espaços urbanos. Esses discursos, publicados em jornais, permitiram ao leitor experimentar a cidade sob múltiplas facetas. A cidade, por sua vez, revelou-se como um espaço que produz sentido, fornece modos de organização, dita regras e condiciona hábitos e costumes.

A cidade, nesse sentido, não é simplesmente o pano de fundo, o palco em que seria representada a fragmentação do discurso distintivo da modernidade. O espaço da cidade deve ser pensado, antes, como o próprio campo de sentido, que na sua própria disposição formal – com as suas redes e desarticulações – é atravessado pela fragmentação dos códigos e dos sistemas tradicionais de representação da sociedade moderna. Nessa perspectiva, a cidade não seria apenas um “contexto” passivo de significação, mas a cristalização da distribuição dos próprios limites, articulações, percursos e aporias que constituem o campo pressuposto pela significação. (Ramos, 2009, p.222)²

A cidade moderna, com sua fragmentação, sua heterogeneidade e sua violência, é um espaço que provoca uma série de tensões no sujeito moderno. Essas tensões são expressas de diferentes maneiras na literatura, e a crônica é uma dessas formas de expressão. O cronista não se limita a informar sobre a cidade. Ele também conjectura e inventa, fazendo da crônica um relato de ficção. Tal gesto, segundo Ramos (2009, p.238), seria uma forma de lidar com a fragmentação e o descolamento da experiência urbana. A cidade moderna é um espaço caótico e desconexo, que é difícil de compreender e representar. A crônica, ainda que mantenha a referencialidade jornalística, cria um espaço de imaginação e fantasia que permite ao leitor compreender a cidade de uma forma diferente.

Desse modo, os escritores tornam-se mediadores dessa transformação cultural, pois captam as nuances das ruas, ouvindo histórias e traduzindo as múltiplas vivências em palavras. Assim, as crônicas se tornam um valioso registro da cultura popular, dos aspectos da vida cotidiana e das relações humanas nas cidades. As crônicas fornecem uma visão singular do que significa viver em um ambiente urbano e contribuem para a formação de um imaginário coletivo sobre a cidade. Os cronistas não apenas retratam a cidade, mas também a reinterpretam e a reinventam por meio de suas obras, a literatura é um importante agente de produção e renovação dos imaginários urbanos, isto é, um conjunto de ideias, concepções, desejos e apreensões de experiências da vida urbana, com base em diversos estímulos e relações que nela se desenvolvem (Canclini, 2002). Pesavento (1999) destaca que os cronistas

² Tradução própria.

constroem em suas crônicas uma espécie de “geografia sentimental” das cidades, isto é, criam uma visão afetiva e subjetiva do espaço urbano. Esses relatos são capazes de representar e recriar os espaços por meio de suas descrições detalhadas e vívidas, trazendo à tona aspectos muitas vezes invisíveis ou esquecidos da cidade. Na prática, o cronista transmite ao leitor sua própria visão da cidade, de forma a influenciar suas percepções e sentimentos em relação a ela. Ao observar e narrar as dinâmicas sociais, os cronistas transmitem aspectos distintos da cultura e do cotidiano. Quando esses escritos começam a fazer parte dos jornais, cuja projeção e alcance aumentaram significativamente nos anos anteriores, algo peculiar ocorre: a cultura de rua, muitas vezes marginalizada ou subestimada em outros contextos, começa a ser incorporada e celebrada nas páginas dos periódicos.

O cronista, ao se aventurar pelos recantos marginais da cidade, empenha-se na compreensão das classes subalternas. Nessa jornada, ele não apenas observa, mas também cria imagens dessas classes, contribuindo para a construção de um conhecimento sobre elas. O cronista-passeante olha para as classes subalternas de fora, como se fossem um objeto de estudo ou de curiosidade. Ele observa as casas humildes, as ruas sujas e os trabalhadores cansados. No entanto ao produzir imagens dessas classes, a crônica as torna mais compreensíveis e menos ameaçadoras ao público leitor do jornal. Nesse sentido, Ramos (2009, p.220) destaca que em alguns momentos a crônica permite ao escritor expor a cidade moderna, com suas transformações e contradições. Em outros, a crônica pode ser utilizada como uma forma de "decoreação" da “feitura” da cidade. O cronista, nesse caso, é como um maquiador, que tenta disfarçar as “imperfeições” da cidade. Em ambos, o cronista tem o papel de reunificar uma cidade em fragmentos, unindo-a.

Nesse sentido, é possível estabelecer uma aproximação entre dois conceitos a “enunciação do pedestre” de Michel de Certeau (1998) e a “retórica do passeio” de Ramos (2009). Ambas as denominações se referem a uma prática urbana que busca captar o que o mapa da cidade deseja transmitir e, além disso, reordenar o espaço urbano. Certeau afirma que "os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade" (Certeau, 1998, p.176). O caminhar na cidade não é apenas uma questão de distância, mas também de significado. Os urbanistas projetam cidades com uma concepção específica, mas os pedestres, ao caminhar, criam seus próprios significados para o espaço urbano. Por exemplo, mudar o caminho que se costumava seguir pode ser uma forma de modificar a concepção da cidade. Caminhar na cidade é uma forma de apropriação do espaço

pelo indivíduo, um ato de "enunciação" que atualiza e reinventa o significado do espaço urbano. Essas "figuras ambulantes", isto é, os pedestres, são responsáveis por produzir discursos fragmentários sobre a cidade, que se apresenta múltipla e contraditória. Já para Júlio Ramos (2009, p.232), a "retórica do passeio" seria uma forma mais direta e visceral de o cronista experimentar a cidade. Ao caminhar pela urbe, estabelece conexões entre os diferentes espaços e acontecimentos e cria uma narrativa que dá sentido ao caos da cidade. Portanto, a "retórica do passeio" seria uma forma de dominar a cidade, diferente da visão panóptica. A visão panóptica domina a cidade através do controle e da ordem. A retórica do passeio domina a cidade através da compreensão e da intimidade.

Nesse sentido, Ramos (2009, p.236) também discute a relação entre o passeio, a crônica e o consumo. Ele afirma que o cronista, ao caminhar pela cidade, transforma-a em um "salão", um espaço íntimo. Isso é possível por meio de uma "visão consumista", que transforma a atividade urbana e mercantil em um objeto de prazer estético. Por outro lado, o cronista também sente uma certa ansiedade ao caminhar pela cidade. Essa ansiedade é causada pela própria modernidade, marcada pelo caráter fragmentado e caótico. A cidade moderna é dividida entre a esfera privada, que é familiar e confortável, e a esfera pública, que é estranha e alienante. O passeio seria uma forma de o cronista lidar com essa ansiedade. Ele sai da esfera privada para explorar a esfera pública, mas o faz de forma controlada e seletiva. O cronista escolhe quais espaços da cidade visitar, e ele os vê através da lente do consumo. O consumo, portanto, é uma forma de mediar entre a esfera privada e a esfera pública, tornando a cidade mais familiar e compreensível.

Por outro lado, o cronista que tem apreciação mercantilizada dos espaços públicos, também trabalha no jornal. Tanto o emprego, quanto o pagamento pelas colaborações nos jornais, estavam atrelados ao prestígio e à repercussão que o autor pudesse ter junto ao público. Assim o escritor ao mesmo tempo em que vendia seu produto – a crônica – era também um produto na vitrine da imprensa. Nesse sentido, a vitrine adquire um duplo papel: tanto os espaços urbanos passam vitrines da modernidade, assim como a crônica é a vitrine em que o fluxo da cidade passa a ser uma questão de consumo, isto é, consumo alegórico para o público leitor. Ciente das transformações da cidade moderna, do mundo do trabalho e do papel do cronista, João do Rio expressa:

Hoje o escritor trabalha para o editor e não manda vender como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo por um preto de balaio no braço, as suas obras de porta em porta, como melancias e tangerinas. Uma nova necessidade infiltrou-se nos

nossos hábitos: a necessidade de higiene e do confortável. O escritor precisa de higiene, de cuidados, de luxo. (Rio, 1994, p.262)

João do Rio, ao comentar sobre a evolução no cenário literário e as novas necessidades dos escritores, reflete uma mudança mais ampla na sociedade. Ele destaca a busca por higiene e conforto como elementos influenciadores nesse contexto. Essa mudança não se restringe apenas ao campo literário, mas é parte de uma transformação mais ampla na vida urbana e nos valores da sociedade da época. Desse modo, percebemos que o autor rompe com os relatos convencionais sobre modernização e progresso, focando nas microcenas e aspectos considerados menores e até invisíveis da vida na cidade. Ao destacar, por exemplo, as atividades dos trabalhadores portuários, suas tatuagens, a rotina do comércio local e os detalhes sensoriais do ambiente portuário, João do Rio evidencia uma abordagem que valoriza a singularidade e subjetividade desses aspectos, contrastando com a impessoalidade frequentemente associada ao progresso. Assim, João do Rio emerge como um observador atento e participante do momento histórico, trazendo à luz elementos muitas vezes negligenciados, e destacando a complexidade e riqueza presentes no cotidiano urbano da época.

Segundo Renato Cordeiro Gomes (1996), João do Rio, almejando ser um "farol" no jornalismo brasileiro, inaugura uma abordagem crítica que elege a rua como seu campo de atuação. Consciente de que o espaço público, especialmente a rua, representa a celebração da vitalidade urbana com sua diversidade, o cronista busca observar, analisar e encaminhar reflexões sobre o meio e o momento em que vive, a exemplo da atividade jornalística em que se inseria. Sua consciência aguda da natureza efêmera da vida citadina é evidente, e ele frequentemente renuncia à percepção superficial que apenas toca a superfície da realidade. Na crônica sobre a cidade, o olhar de João do Rio é mais atento e vagaroso. O olhar atento reside na sua propensão para explorar os detalhes muitas vezes negligenciados do dia a dia, isto é, a crônica encontra riqueza nas minúcias da experiência humana. Essa atenção aos detalhes permite ao autor extrair significado de elementos aparentemente triviais, proporcionando uma visão mais profunda da vida cotidiana. Já a lentidão na crônica está intrinsecamente ligada à capacidade de contemplar e refletir sobre o tempo, uma consideração mais lenta das nuances do presente e a interconexão entre passado, presente e futuro. Desse modo, ao invés de "correr para frente", no ritmo da vida presente, a crônica vai justamente apurar e trazer para a cena de sua escrita aspectos que não são trazidos a luz como as manifestações da cultura popular

tradicional e os aspectos da miséria, dos becos sórdidos, dos livres acampamentos da miséria. (Gomes, 1996, p.65).

Nesse contexto, João do Rio foi um cronista que escreveu para um público leitor bastante amplo e diverso. Suas crônicas eram publicadas em jornais de grande circulação, como *O Paiz* e *A Noite*, o que lhe permitiu alcançar leitores de diferentes classes sociais e regiões da cidade. O estilo de escrita de Paulo Barreto atraía tanto os leitores mais intelectualizados quanto os populares, que se identificavam com as cenas e personagens retratados. Por esse motivo é possível entender que mesmo que a revista *Kosmos*, sofisticada e apoiadora das reformas arquitetônicas e urbanísticas na cidade, tenha publicado crônicas que traziam como personagens trambiqueiros, vendedores chineses de ópio, mendigos, prostitutas etc., estava alinhada ao interesse do público dos jornais. Mesmo o leitor mais requintado desse veículo, tinha interesse em conhecer esses submundos visitados e retratados por ele. A crônica era uma forma segura desses leitores transitarem por esses espaços urbanos de aventura, medo e perigo em ambientes alheios e em grande parte das vezes desconhecidos por eles.

Em João do Rio, encontramos a ambiguidade entre o encanto e a sedução pelo novo, pela multidão e pela modernidade, bem como uma profunda angústia pela perda do que é antigo e tradicional. Essa angústia não chega a ser exatamente nostalgia, mas sim uma denúncia da violência e rapidez das transformações urbanas, sociais e culturais. No livro *A Alma Encantadora das Ruas*, publicado em 1908, são apresentados ao leitor personagens: ciganos, catraieiros, carroceiros, vendedores ambulantes, trapeiros, selistas, caçadores (de gatos), ratoeiros, meretrizes, carregadores, tatuadores, “urubus” (vendem coroas de luto), mercadores de livros, pintores de tabuletas, comedores de ópio, vagabundos, músicos ambulantes, velhos cocheiros, operários, trabalhadores da estiva entre outros. O cronista faz uma apologia à vitalidade das ruas e das multidões que as habitam, mostrando também o rosto daqueles que de fato habitavam as ruas e se escondiam nas multidões, ou seja, dos excluídos da reforma modernizadora. Além disso, apresenta essa grande variedade de cenários do cotidiano de uma cidade apagada, impossível de se visualizar a partir de planos verticais e dos mapas oficiais.

1.3 Entre o encanto e a marginalidade no cais do porto e áreas adjacentes

Começaremos a acompanhar o percurso do narrador de João do Rio pelo Porto (no sentido de região portuária) e adjacências, local de intensa circulação de pessoas e mercadorias. A região portuária era considerada perigosa e era comum relatos de assaltos, furtos e até mesmo assassinatos. Em sua crônica "Visões D'ópio", o escritor oferece uma exploração noturna desse cenário decadente e sombrio no Rio de Janeiro. O narrador destaca a diversidade do local, mencionando os chineses que, durante o dia, se dedicam à venda de peixe e, à noite, sucumbem ao vício do ópio. A descrição de uma casa em ruínas no número 72 do Beco dos Ferreiros intensifica a sensação de desolação e perigo ao explorar *fumeries* de ópio. João do Rio ressaltava a tensão ao interagir com chineses nesses ambientes, gerando uma atmosfera de risco iminente. Outro exemplo marcante é o relato de um incidente violento, onde o narrador e seu amigo visitam Santa Luzia e escutam o relato sobre um jovem eterômano que foi encontrado com o crânio partido em uma rua qualquer (Rio, 1995, p.59). Além disso, o Porto era considerado um local "sujo", pois as embarcações que chegavam à cidade estavam em condições sanitárias precárias, os passageiros estavam doentes e as cargas e infraestruturas portuárias eram insalubres. Esses fatores contribuíam para a propagação de doenças, o que colocava em risco a saúde da população e das atividades econômicas da cidade. O porto do Rio era um ambiente insalubre, com a presença de ratos, mosquitos e pulgas. Os ratos infestavam as infraestruturas portuárias, e os mosquitos e as pulgas eram transportados pelas pequenas embarcações de traslado entre os navios fundeados ao largo e os pontos de carga e descarga. A má fama do porto afastava investidores e imigrantes.

Talvez por esse motivo, foi pelo porto que as mudanças mais evidentes do processo de modernização da cidade iniciaram-se. Durante o período de 1888 a 1906, o movimento portuário no Rio de Janeiro cresceu em mais de um terço. A cidade ostentava a posição de 15º maior porto do mundo, sendo superado no continente americano apenas por Nova Iorque e Buenos Aires. A penetração substancial de capital estrangeiro e as transformações na natureza das atividades econômicas converteram o Rio de Janeiro no principal centro cosmopolita da nação. No entanto, o rápido crescimento da cidade evidenciava suas deficiências. O antigo cais limitava a atracação de navios de grande porte, enquanto as estreitas e inclinadas ruelas remanescentes da era colonial dificultavam a ligação entre o porto e as ferrovias. As áreas pantanosas contribuíam para a disseminação de doenças como febre tifoide, malária, varíola e febre amarela. Esses problemas, somados às agitações políticas e sociais, geram insegurança entre os investidores europeus, cujos capitais eram essenciais naquele momento. Era imperativo para o projeto oficial de cidade, portanto, empreender uma transformação na

capital que, acima de tudo, apagasse sua imagem colonial e desse lugar à civilização, ou, pelo menos, à sua representação.

O Porto do Rio de Janeiro era, naquela época, o mais importante do Brasil e o terceiro de todo o continente americano. As antigas estruturas portuárias e o tráfego moroso do centro da cidade não asseguravam mais condições propícias à expansão econômica. Além da modernização do porto, o programa de obras previa uma importante transformação da estrutura urbana da cidade. Os imperativos econômicos do fator transporte para a reprodução do capital exigiam uma profunda “cirurgia urbana”. Novas ruas e avenidas precisavam ser abertas para ligar de forma eficiente o porto aos diferentes bairros da cidade, e também ao interior do país. [...] Essas obras prometiam transformar a antiga cidade de feição colonial em uma metrópole comercial moderna. (Gonçalves, 2013)

O plano de modernização do Rio de Janeiro no início do século XX incluiu a iniciativa de reestruturar o Porto. O engenheiro Lauro Müller foi encarregado desse projeto, notabilizando-se por conceber a emblemática Avenida Central, uma via de conexão entre a Avenida Beira Mar e o Cais do Porto. Para possibilitar essa passagem, casarões e outras estruturas que bloqueavam o acesso à Zona Portuária foram demolidos, criando uma ligação direta entre o centro da cidade e o mar. A ausência de integração entre os diversos agentes e atividades econômicas envolvidos na operação portuária, aliada à coordenação precária do complexo, justificava a necessidade dessa intervenção.

Curiosamente, o cais do porto é apresentado ao leitor na crônica "Pequenas Profissões", que inaugura a seção "O que se vê nas ruas" de *A Alma Encantadora das Ruas*. Nessa narrativa, o autor explora as profissões informais exercidas pela camada social desfavorecida do Rio de Janeiro. O narrador percorre pelas profissões mais ínfimas da cidade dando um panorama de como a população pobre sobrevivia às novas demandas do capitalismo. Uma simples negociação comercial em uma esquina do porto é a porta de entrada para explorar o universo do trabalho na cidade, as diversas [pequenas] profissões que surgem na esteira da modernização em curso e a lógica de mercado que impõe aos mais pobres uma posição inferior na cadeia comercial e aos mais ricos o papel de comando. As crônicas selecionadas para o *corpus* mergulham nas diversas atividades da cidade, em uma constante valorização do espaço e do local onde elas ocorrem. A região do cais do porto do Rio de Janeiro tem diversos tipos humanos que ali circulam, entre imigrantes, ciganos, criminosos e prostitutas. Entre os espaços considerados de degradação aos olhos do progresso como as “hospedarias de má fama” (Rio, 1995, p.119), casas de ópio e as prisões, o porto é um dos recantos do Rio onde existe a maior concentração de degradação e marginalidade. Tal fato deve-se a falta de integração e coordenação entre os diversos elementos do porto, como

destacado, o que resulta em condições precárias de trabalho, exploração e desigualdades. Além disso, a presença de profissões informais e marginalizadas nas imediações do porto, mostram como pessoas desfavorecidas buscam sobreviver através de atividades muitas vezes precárias e desrespeitadas. Essas condições propiciam um terreno fértil para a marginalidade, onde a falta de regulamentação e oportunidades justas amplia a degradação social. Nesse contexto, as crônicas "Pequenas Profissões", "Os Tatuadores", "Os Urubus"³ e "Trabalhadores de Estiva" exploram diversos aspectos do mundo do trabalho e da vida nas cidades, proporcionando uma visão detalhada das atividades e dos desafios enfrentados pelos trabalhadores urbanos. Esses relatos não apenas destacam a precariedade das condições laborais, mas também evidenciam as complexidades sociais presentes nos espaços urbanos, especialmente no porto e áreas adjacentes. Vamos agora realizar um passeio minucioso por cada uma dessas quatro crônicas selecionadas, a fim de aprofundarmos nossa compreensão da complexidade presente nesses espaços. Iniciaremos nossa jornada com "Pequenas Profissões", uma crônica que abre as portas para o universo intricado da modernidade no Rio de Janeiro.

A crônica "Pequenas Profissões" foi publicada originalmente no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1904, com o título "Profissões Exóticas". A narrativa começa com o narrador de João do Rio e seu amigo Eduardo, que atua como um personagem estratégico e interlocutor, uma tática comum nas obras de João do Rio, caminhando e observando as pequenas profissões que eram tão presentes no Rio de Janeiro. Em meio a caminhada eles observam um vendedor ambulante (um cigano) e consumidor (o catraieiro), que tenta vender sua mercadoria utilizando a lábia. O cigano busca conseguir efetuar a venda alegando ter família e fome, o catraieiro segue negando o desejo da compra, até que o vendedor muda de objeto, oferecendo-lhe um suposto anel de ouro. A venda é concluída e a cena segue para a opinião formada do narrador, que considera o cigano um vigarista. Eduardo começa a refutar a visão pejorativa do narrador ao dizer que: "a moral é uma questão de ponto de vista. Aquele cigano faz parte de um exército de infelizes, a que as condições da vida ou do próprio temperamento, a fatalidade, enfim, arrasta muita gente." (Rio, 1995, p.24). No diálogo entre o narrador e Eduardo há dualidade na interpretação do cigano. De um lado, há a visão do narrador de considerar o cigano um "refinado vigarista", talvez reconhecendo uma astúcia ou sagacidade na sobrevivência. Por outro lado, há a consideração de Eduardo de que ele é parte de um contingente de indivíduos que enfrentam desafios e dificuldades, destacando uma perspectiva

³ É importante esclarecer que a crônica "Os Urubus" não se passa na região portuária, mas em uma região litorânea que apresenta características semelhantes. Esta similaridade temática e urbanística justifica sua inclusão no *corpus* para análise e discussão com outros textos abordados na seção.

mais compreensiva e empática em relação à sua situação. A ironia sutil presente na resposta de Eduardo sobre a moral ser uma "questão de ponto de vista" sugere uma ambiguidade moral que é um elemento que enriquece a narrativa, convidando os leitores a considerar diferentes pontos de vista sobre as pequenas profissões retratadas na crônica.

O narrador em "Pequenas Profissões" adota um ponto de vista distanciado, exercendo o papel de testemunha, observando os eventos da periferia dos acontecimentos e ocupando uma posição secundária na narrativa. Ele oferece uma visão de uma cidade onde profissões consideradas "exóticas" surgem como uma necessidade para a sobrevivência. A limitação da narração é evidente, pois o narrador não tem acesso aos pensamentos dos outros personagens, apenas podendo fazer suposições. Ao adotar a primeira pessoa, o cronista narra os eventos diretamente, buscando sintetizar a narrativa e representar as cenas ao leitor da maneira como ele as percebe. Nessa abordagem direta, conforme apontado por Friedman (2002, p.175), o narrador retrata os fatos conforme os observa. As personagens emergem como figuras vívidas que habitam o contexto urbano multifacetado do Rio de Janeiro.

Em primeiro lugar, tem-se que a personagem do cronista, isto é, quem narra o texto, como um narrador que assim como em outras crônicas, como veremos a seguir, está acompanhado de um amigo. Além deles, há a figura do cigano, com seu traje "extravagante" (o *frack*) que representa uma das muitas profissões marginais que florescem nas beiradas da sociedade. Seu encontro com o catraieiro destaca a dinâmica complexa entre vendedor e comprador, revelando as lutas diárias por sobrevivência. O catraieiro, por sua vez, personifica a classe trabalhadora, resistindo às tentativas do cigano de persuadi-lo a comprar mercadorias duvidosas. Essas personagens não apenas realizam atividades específicas, como vender roupas antigas e realizar tatuagens, mas também servem como veículos para explorar questões sociais mais amplas, como a pobreza, a exploração e as complexidades da vida urbana. Além do encontro entre o cigano e o catraieiro, O narrador explora outras pequenas profissões que compõem o cenário urbano. O texto menciona trapeiros sabidos, apanha-rótulos, selistas, caçadores, e ratoeiros, cada um representando uma faceta diferente das atividades que surgem na periferia da sociedade. Essas profissões, muitas vezes ignoradas ou menosprezadas, são descritas com uma mistura de curiosidade e compaixão.

Na crônica há a predominância do tempo cronológico em relação ao tempo psicológico. O cronista descreve uma série de eventos que ocorrem em uma sequência linear, sem grandes saltos temporais ou reflexões psicológicas profundas dos personagens. A

narrativa é marcada pelo fluxo dos acontecimentos, pelo diálogo entre os personagens e pelas ações que se desenrolam ao longo do texto. Por exemplo, na passagem em que o cigano tenta persuadir o catraieiro a comprar suas mercadorias, o tempo cronológico é evidente:

O cigano aproximou-se do catraieiro. No céu, muito azul, o sol derramava toda a sua luz dourada. Do cais via-se para os lados do mar, cortado de lanchas, de velas brancas, o desenho multiforme das ilhas verdejantes, dos navios, das fortalezas. Pelos *boulevards* sucessivos que vão dar ao cais, a vida tumultuária da cidade vibrava num rumor de apoteose, e era ainda mais intensa, mais brutal, mais gritada, naquele trecho do Mercado, naquele pedaço da rampa, viscoso de imundícies e de vícios. O cigano, de *frack* e chapéu mole, já falara a dois carroceiros moços e fortes, já se animara a entrar numa taberna de freguesia retumbante. (Rio, 1995, p.23)

Na passagem anterior, o cronista constrói uma imagem que entrelaça a beleza natural à opulência da cidade, selecionando imagens como o céu "muito azul" e o sol derramando "toda a sua luz dourada" (Rio, 1995, p.23). Nesse processo, ele cria uma atmosfera encantadora, conferindo uma qualidade quase mágica ao cenário. A descrição do que observa a partir do cais, com suas lanchas, velas brancas, ilhas verdejantes e fortalezas, é realizada com uma paleta rica de imagens que evocam beleza e serenidade. No entanto, essa visão idílica sofre uma abrupta transformação quando o narrador direciona a atenção para o trecho do Mercado e a rampa, caracterizando-os como viscosos de imundícies e vícios. A incorporação de elementos táteis e olfativos reforça a repugnância associada a esse espaço, utilizando advérbios e adjetivos específicos, como "viscoso", "brutal" e "intensa", para ilustrar as diferentes camadas de experiência nas ruas do Rio de Janeiro. Essa mudança drástica de imagem revela uma simultaneidade na paisagem urbana, onde a apoteose do cais cede lugar à "brutalidade" e "gritaria" do mercado.

A antítese entre a visão paradisíaca do cais e a crueza do mercado é amplificada pela utilização de metáforas, como a comparação do cigano a um "milhafre esfomeado" (Rio, 1995, p.23). O contraste entre os "*boulevards* sucessivos" e o "pedaço da rampa" evidencia a complexidade da cidade, que abraça tanto o esplendor quanto os aspectos sórdidos da vida urbana. Ao caminhar com Eduardo pela rampa, o narrador sugere uma atmosfera envolvente, onde a "aragem fina da tarde" é impregnada pelos cheiros variados de maresia, gordura, aves presas e verduras. Dessa forma, a sinestesia é explorada, penetrando o ambiente de odores distintos que transcendem a experiência visual. O narrador João do Rio não se restringe a relatar, mas constrói uma paisagem literária que contrasta a vitalidade dos bulevares com a degradação do Mercado. Através da linguagem, o autor tece uma narrativa que explora as sensações e experiências urbanas na região portuária. Descrevendo o bulevar em direção ao

cais, a voz narrativa adota um tom vibrante, utilizando termos como "rumor de apoteose," "intensa," "brutal" e "gritada" (Rio, 1995, p.23). Essas escolhas linguísticas visualizam e transmitem uma sensação de dinamismo. A sobreposição simbólica desses cenários é evidente na fusão sensorial mencionada pelo narrador ao citar os "cheiros de maresia, gordura, aves presas e verduras" (Rio, 1995, p.23). Essa exploração sensorial revela a habilidade do autor em entrelaçar diferentes realidades, mostrando que, apesar das disparidades, esses espaços coexistem na cidade. Assim, há a personificação da cidade como uma entidade vibrante e ruidosa, adicionando camadas de significado à narrativa. O cronista cria não apenas um relato, mas um texto literário que transcende a simples descrição, convidando o leitor a explorar não apenas os eventos, mas as complexidades sociais e emocionais subjacentes a essas "Pequenas Profissões".

A narrativa é centrada em torno do encontro entre um cigano e um catraieiro em meio a um cenário urbano vibrante. O cigano é introduzido no texto trajando um "*frack* e chapéu mole", elementos que, por si só, evocam uma imponência decadente. Essa escolha de vestimenta pode sugerir uma tentativa do cigano de se destacar ou de criar uma imagem que, à primeira vista, pudesse inspirar confiança ou respeito. No entanto, pelo contexto da narrativa essa roupa provavelmente estaria em mau estado de conservação, o que demonstra decadência ao invés de opulência. A construção da figura do cigano não se limita ao aspecto visual. O narrador em João do Rio explora as ações e gestos do personagem cigano, conferindo-lhe uma aura de mistério e potencial perigo com o catraieiro que é visto como a "vítima definitiva", enquanto o cigano é descrito como um "milhafre esfomeado". Além disso, o uso de adjetivos como "molambeiro" e "vigarista" para se referir ao cigano sugere uma qualidade esperta, astuta ou até mesmo maliciosa na abordagem do cigano. A combinação de adjetivos constrói a imagem de alguém que lida com malandragem, que é esperto e, por vezes, oportunista. Essa construção do personagem cigano revela muito sobre o olhar do narrador. Ao usar termos carregados de conotações negativas, ele não apenas descreve o cigano, mas também deixa transparecer um certo preconceito e desconfiança em relação a ele. O narrador, ao optar por esses adjetivos e comparações, demonstra um olhar que não é neutro, mas sim carregado de juízos de valor que moldam a percepção do leitor sobre o personagem. A descrição do cigano como "vigarista" enfatiza a visão de uma figura predatória e desonesta, enquanto o "brilho do olhar" e os "gestos duros" intensificam a ideia de ameaça e astúcia. Isso sugere que o narrador observa o cigano com uma mistura de fascínio e repulsa, criando uma imagem complexa que ao mesmo tempo atrai e alerta o leitor.

A profissão do cigano é descrita como sendo a de vender calçados velhos e anéis de *plaqet*, destacando que essa é uma profissão que está ligada à miséria ou, como ele coloca, à “malandrice” (Rio, 1995, p.24). Essa malandragem⁴ para ganhar dinheiro, que pode ser entendida como uma forma de sobrevivência que não é vista com bons olhos pela sociedade carioca. O narrador destaca que o cigano, com suas calças velhas e anéis baratos, representa uma profissão da miséria, ou da "malandrice", vista como a pior das misérias pelo narrador. Os malandros são pessoas aparentemente sem ocupação, mas que têm, na verdade, trabalhos informais e precários que exigem astúcia. A escolha cuidadosa de palavras do narrador para descrever o cigano, como "agitado" e "cochichar ao ouvido palavras de maior tentação", contribui para a caracterização da personagem como um negociante astuto, explorando a fragilidade alheia. Eduardo, o companheiro do narrador, oferece uma reflexão moral sobre o cigano, argumentando que ele faz parte de um exército de infelizes arrastados pela necessidade e pela fatalidade. Ele cita um verso de Velez de Guevara⁵ para reforçar a ideia de que esses homens, apesar de suas ações moralmente questionáveis, estão apenas tentando sobreviver. Esta reflexão convida o leitor a considerar a malandragem não apenas como um “desvio de caráter”, mas como um resultado da miséria urbana. Em outra passagem, o narrador mostra como a malandragem é um fenômeno mais complexo e amplo do que geralmente se imagina, incluindo indivíduos que, embora igualmente marginalizados, conseguem manter uma fachada de respeitabilidade. Eles são descritos como usando gravatas e roupas que não são suas, sugerindo que as obtiveram de forma ilícita ou através de empréstimos (Rio, 1995, p.26). Este grupo passa grande parte do tempo em botequins e à porta das charutarias, indicando que eles frequentam locais onde podem se socializar e talvez

⁴ A malandragem refere-se a um fenômeno social específico no Rio de Janeiro, personificado por sujeitos sociais que emergiram em resposta a um contexto sócio-histórico marcado por desigualdades, miséria, fome e desemprego. Este conceito encapsula um conjunto de comportamentos e estratégias de sobrevivência no meio urbano, onde o malandro é visto como esperto e sabido, desafiando a ideia de ociosidade que muitas vezes lhe é erroneamente atribuída. A malandragem pode ser considerada uma resposta às condições adversas e específicas do ambiente urbano carioca, caracterizando-se por uma flexibilidade e adaptabilidade que permitiram a esses indivíduos lidar com as complexidades sociais e econômicas da cidade (Frazão, 2003). Embora seja um conceito que se consolidou após o período de João do Rio, ela se manifesta em algumas de suas personagens, como a figura do cigano em “Pequenas Profissões”. O cronista explora a questão da miséria sem, no entanto, deixar de associá-la com a malandragem. Na crônica, são os malandros que igualmente se infiltram nas "pequenas profissões ignoradas" (RIO, 1995, p. 27), utilizando a esperteza e a astúcia como estratégias de sobrevivência.

⁵ Luis Vélez de Guevara (1579-1644) foi um dramaturgo e romancista espanhol do Siglo de Oro, conhecido por suas obras teatrais e por seu romance picaresco *El Diablo Cojuelo* (1641). Sua produção literária é marcada pelo uso do humor, da sátira e pela crítica social, explorando as complexidades e contradições da sociedade espanhola do seu tempo. João do Rio cita versos de Guevara na crônica "Pequenas Profissões" para ilustrar a precariedade e a luta pela sobrevivência dos personagens que retrata, destacando a universalidade e a atemporalidade dessas questões sociais.

tirar proveito da generosidade ou da distração dos outros. São indivíduos que, de certa forma, escolheram ou foram levados a adotar essas profissões.

Em seguida, o narrador amplia o foco narrativo, se aproximando mais do objeto, e a partir disso são elencadas uma série de outras profissões informais vistas na cidade, tais como: os trapeiros, os apanhadores de gatos, os sabidos, os caçadores de gatos, os italianos, os selistas e os ratoeiros (Rio, 1995, p.25), as meretrizes e os doceiros (Rio, 1995, p.27). Ele ressalta que aparentemente essas pessoas não têm uma ocupação visível, mas na verdade estão envolvidas em trabalhos invisíveis e muitas vezes desvalorizados. Esses indivíduos vivem daquilo que é descartado, do que cai nas sarjetas, da caça a ratos e até da caça a gatos nos telhados. O narrador de João do Rio os descreve como "heróis da utilidade", pois coletam o que é considerado inútil para a maioria das pessoas, aplicando o princípio de que "nada se perde na natureza", uma referência ao químico Antoine Lavoisier. Apesar de consideradas "marginais", essas pessoas, que vivem à margem da sociedade não são frequentemente presas pela polícia e continuam sendo exploradas por comerciantes de sucatas (ferros-velhos)⁶ e proprietários de fábricas, por exemplo. A presença desses trabalhadores no espaço desafia a ordem ambicionada pelo projeto oficial de cidade, pois em cada rua, em cada esquina, há uma pequena profissão, seja ela um tatuador, seja um vendedor de cocada. O cronista mostra a exploração desses indivíduos e destaca a ironia por trás das pequenas profissões que, apesar de serem parte integrante do mecanismo das grandes cidades, também são ignoradas.

O narrador de João do Rio e seu interlocutor estão no cais da cidade, contudo são citados outros espaços da cidade como o bairro da Saúde, da Gamboa e da Cidade Nova. Além disso, o narrador e seu interlocutor também se encontram em movimento, pois caminham pelo ex-Largo do Paço, que fica próximo ao cais, depois seguem pelo cais até a velha estação das barcas e param "à esquina da rua Fresca" (Rio, 1995, p.27). O principal cenário é próximo ao cais e aos *boulevards* da cidade, onde se desenrolam as cenas que o autor observa e comenta. O cais e o entorno são marcados pela beleza natural banhados pela luz dourada do sol, são descritos como um lugar de intensa atividade e agitação. O cronista

⁶ Atualmente, o roubo de cabos e fios de cobre tem se tornado um problema crescente na cidade do Rio de Janeiro. Este material é frequentemente furtado de infraestruturas públicas, como redes elétricas e de telecomunicações, e vendido para ferros-velhos. O cobre, por ser valioso, é alvo de ladrões que buscam lucro rápido, contribuindo para interrupções no fornecimento de serviços essenciais e causando prejuízos significativos. Esse fenômeno reflete uma continuidade na exploração de trabalhadores e indivíduos marginalizados que, como mostrado nas crônicas de João do Rio, são integrados ao mecanismo urbano de forma invisível e frequentemente ignorada pelas políticas oficiais de ordem e segurança.

menciona a visão das ilhas verdejantes, dos navios e das fortalezas no mar, criando uma imagem vívida do local. Esse espaço, vibrante e movimentado, serve como pano de fundo para as pequenas profissões e interações que o autor testemunha. Além disso, a crônica também destaca os *boulevards* da cidade, que são descritos como locais onde a vida da cidade pulsa com um "rumor de apoteose". Esses *boulevards* são palco de encontros e negociações entre as personagens, especialmente entre o cigano e o catraieiro. O narrador, ao retratar a vida das pequenas profissões nas ruas do Rio de Janeiro, cria um cenário onde os espaços físicos da cidade se tornam o palco para a representação dessas atividades marginalizadas. As ruas, os becos e os botequins se transformam em espaços onde a vida desses indivíduos é representada e explorada. A representação literária desses espaços é mediada pela linguagem e pela perspectiva do cronista. A descrição dos espaços literários é influenciada pelas escolhas do narrador, que destaca aspectos específicos da vida das pequenas profissões. Dessa forma, o narrador seleciona e apresenta detalhes que constroem um retrato particular dessas atividades, enfatizando a miséria, a exploração e as peculiaridades dessas profissões.

É possível identificar na crônica "Pequenas Profissões" uma vinculação de um conceito análogo ao de "mobilidade opaca" de Michel de Certeau ao explorar as práticas cotidianas das pessoas comuns em um ambiente urbano complexo, destacando como essas práticas muitas vezes operam fora do escopo da atenção pública e como a moralidade é uma questão relativa quando se trata das vidas dessas pessoas. Segundo Certeau (1998, p.170), por trás das grandes estruturas institucionais que representam a face visível da cidade, encontram-se os verdadeiros praticantes urbanos. Esses indivíduos experienciam a cidade de maneira mais imersiva, com seus corpos guiados pelo "texto" urbano, interagindo ativamente com o espaço. O cidadão comum poderia ser comparado a um andarilho ou pedestre que traça rotas e percursos no espaço urbano, ajudando a moldá-lo, mas sem sempre conseguir decifrá-lo completamente. Isso porque a relação é tão íntima e direta que pode levar a uma espécie de "cegueira", onde o espaço urbano se torna difícil de ler e compreender em sua totalidade (Certeau, 1998, p.171). Em outras palavras, homem e espaço se entrelaçam de tal forma que dificulta o reconhecimento das práticas que organizam essa "cidade vivida". Entretanto, é justamente nesse entrelaçamento de narrativas diversas - originadas por diferentes grupos sociais - que Certeau identifica a "história múltipla" do urbano. Adicionalmente, esses praticantes urbanos operam em espaços muitas vezes negligenciados, constituindo a "mobilidade opaca e cega" da cidade (Certeau, 1998, p.172). Esse termo refere-se à maneira como as pessoas comuns se movem e navegam pela cidade de forma não oficial e não

autorizada. Enquanto as instituições têm estratégias claras para organizar a cidade, as pessoas comuns muitas vezes desenvolvem táticas improvisadas e não planejadas para se moverem e agirem dentro dela.

A crônica descreve as atividades e os cenários associados às chamadas "pequenas profissões". Conforme visto, o cronista leva o leitor a lugares considerados marginais ou negligenciados: o tumulto do Mercado próximo ao cais, usa a expressão "rumor de apoteose" (Rio, 1995, p.23) para transmitir a agitação do local. Continuando o passeio pelas ruas, praças e áreas públicas, há a menção de fonógrafos tocando canções picarescas⁷, tabernas escuras e diversas figuras, incluindo marinheiros, bombeiros, entre outros. A vida na cidade é retratada como uma confusão de cores, tipos e vozes. No centro da narrativa, o cronista representa as pequenas profissões ignoradas, destacando lugares como sarjetas e monturos, onde pessoas buscam objetos descartados, bem como personagens envolvidos nessas atividades, como ambulantes, trapos limpos e sujos, selistas, ratoeiros e outros (Rio, 1995, p.25). O cronista revela não apenas a miséria e a exploração que permeiam essas ocupações, mas também as estratégias de sobrevivência dessas pessoas. Nesse sentido, o narrador adota uma postura empática e crítica ao mesmo tempo. Ele observa as atividades cotidianas e as condições de vida desses indivíduos. No entanto, há uma crítica implícita às condições sociais e econômicas que forçam essas pessoas a viver e trabalhar em tais circunstâncias. Apesar de suas condições precárias, essas pessoas desempenham um papel essencial na dinâmica urbana, subvertendo a visão convencional da cidade e revelando suas múltiplas camadas de realidade. O narrador reflete sobre a moralidade e a complexidade das vidas dessas pessoas, sugerindo que a moral é uma questão de perspectiva e que, para julgar os homens, é necessário considerar suas circunstâncias e necessidades. O narrador em João do Rio traz alguns versos do espanhol Velez de Guevara, cujos versos ele adapta. A modificação sugere que, em vez de julgar duramente essas pessoas, podemos entender que elas estão apenas tentando sobreviver ("*correndo por los caminos*") em meio às dificuldades da vida urbana. Essa referência busca enfatizar a condição dos homens retratados na Rua Fresca. Ele descreve esses homens como pessoas que têm obrigações e necessidades, mas que buscam encontrar soluções para superar suas dificuldades, saindo para as ruas em busca de oportunidades.

⁷ Expressão utilizada por João do Rio. Canções picarescas referem-se a composições musicais que possuem um tom humorístico, muitas vezes irreverente e até mesmo obsceno, abordando temas cotidianos, sociais ou amorosos de maneira satírica. No contexto da crônica, nos botequins e tabernas mencionados, as canções picarescas contribuem para criar um ambiente descontraído e festivo, proporcionando diversão aos frequentadores desses locais.

Para além do fascínio pela variedade dos tipos sociais ali presentes o porto tem destaque por ser um lugar de constante movimento e mudança, um símbolo da natureza mutável da metrópole, tornando-se para o narrador relevante explorar um local com essas características. Seu olhar atento se volta para as pequenas profissões e sua importância para a subsistência das pessoas que trabalham no porto. Os tatuadores, por exemplo, oferecem serviços de tatuagem, enquanto outros vendem roupas sob medida ou amuletos da sorte. Essas profissões muitas vezes não são glamorosas, mas são vitais para o baixo comércio e fazem parte da economia informal do porto. A crônica de João do Rio retrata a diversidade de práticas no porto, por exemplo mostram a movimentação intensa de pessoas, como carregadores, catraieiros, que se encontram em um vai-e-vem constante. Essas atividades são essenciais para a subsistência dos trabalhadores do porto e fazem parte de uma economia informal. O porto, conforme descrito pelo narrador de João do Rio, é um lugar de encontro para uma variedade de pessoas que desempenham profissões incomuns e, às vezes, marginais como a personagem do cigano.

Outro bom exemplo que retrata a diversidade de práticas no porto, presente também em “A pobre gente”⁸ está em “Os Tatuadores”. Diferentemente da crônica anterior, “Pequenas Profissões” na qual o narrador-testemunha é uma personagem secundária. É um narrador que tanto sintetiza a narrativa como apresenta a cena, isto é, são apresentadas de modo direto, como o cronista as vê. Em “Os Tatuadores” o narrador pode ser considerado como onisciente neutro, na terminologia de Friedman (2002, p. 174) pois descreve as ações e interações dos personagens em terceira pessoa, muitas vezes usando a cena para momentos de diálogo e ação. O narrador também fornece descrições e explicações sobre as personagens para o leitor.

O narrador em João do Rio traz a origem da palavra "tatuagem" que segundo ele possui uma origem relativamente recente. Foi introduzida no ocidente pelo navegador Loocks⁹, que a escrevia como "tattou", um termo polinésio derivado de "tatou" ou "to tahou", significando desenho (Rio, 1995, p.29). Algumas teorias sugerem que a palavra pode ter surgido do ruído audível da agulha sobre a pele, um "tac, tac". Entretanto, ele vai além,

⁸ “A pobre gente” foi uma série composta por seis longas crônicas, nas quais João do Rio expunha, aos leitores, o mundo da miséria existente no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Em 1908, quatro das seis crônicas divulgadas na série passaram do jornal ao livro *A Alma Encantadora das Ruas*.

⁹ A referência ao navegador "Loocks" como o responsável pela introdução da palavra "tatuagem" no ocidente, conforme mencionado por João do Rio, não encontra respaldo em registros históricos convencionais, como a literatura especializada.

explorando origens mais antigas. Ele postula que o primeiro ser humano, ao perder os pelos, teria descoberto a prática da tatuagem. Ao longo dos tempos, essa forma de expressão corporal se transformou, servindo como distintivo honorífico, símbolo de ignomínia, meio de amedrontar adversários para os bretões, marca de classe para povos selvagens das ilhas Marquesas, indumentária moralizadora para os habitantes da Oceania, sinal de amor, desdém e ódio, bem como uma prática bárbara no Oriente e de menor aceitação no Ocidente. O narrador ainda destaca exemplos específicos, como na Nova Zelândia, onde é considerada um enfeite, ou na Inglaterra, onde o adorno é usado por “selvagens” (Rio, 1995, p.30). Ao traçar essas breves considerações sobre a etimologia do termo, o autor delinea os distintos perfis das pessoas que procuravam inscrever na pele sinais diversos — desde representações religiosas até coroas, franjas e similares. O narrador da crônica, em meio a um Rio de Janeiro ávido por transformações, documentou uma forma de expressão artística cultivada por estratos sociais considerados marginalizados. O cenário dessas práticas era frequentemente situado em locais periféricos, como ruas e vielas nas proximidades dos portos.

Em “Os Tatuadores”, o narrador vai até as pessoas, entrevista, acompanha e as descreve. Através da observação da cena que abre a crônica, ou seja – uma criança de aproximadamente doze anos, com “a roupa em frangalhos, os pés nus, as mãos pouco limpas e um certo ar de dignidade” oferecendo a um rapaz que por ali passava o serviço de tatuagem ambulante— o cronista busca informações sobre o ofício da tatuagem no Rio, talvez por essa razão o título original do texto publicado em 1904, na revista *Kosmos*, fosse “A Tatuagem no Rio”. A narrativa parte em busca da construção de um retrato da arte da tatuagem, seus artistas e seu público-alvo. Com pinceladas a respeito da origem do termo, o autor cunha os diversos perfis das pessoas que buscavam marcar na pele algum sinal — figuras religiosas, coroas, franjas e afins. Retrata, também, os métodos utilizados pelos tatuadores em seu ofício e acompanha por três meses a rotina de um em específico, descrito por ele como alguém que já esteve preso por diversas vezes, vive nas ruas e é poeta (Madruga).

Na companhia de Madruga, o narrador caminha pela zona portuária acompanhado de uma guia na apresentação dessa parcela da urbe carioca. Madruga é descrito como um líder ou chefe entre os tatuadores ambulantes. Ele desempenha o papel central na narrativa, sendo descrito como alguém versátil e significativo no contexto da tatuagem no Rio de Janeiro. Madruga não é apenas um tatuador, mas também uma figura multifacetada, envolvida em questões e barulhos, residente nas Ruas da Conceição e S. Jorge. Madruga já esteve preso e

além de suas habilidades como tatuador, ele é retratado como um poeta, contribuindo para a complexidade do cenário descrito:

Os pequenos, os outros marcadores ambulantes, têm um chefe, o Madruga, que só no mês de abril deste ano fez trezentas e dezenove marcações. Madruga é o exemplo da versatilidade e da significação miriôníma da tatuagem. Tem estado na cadeia várias vezes por questões e barulhos, vive nas Ruas da Conceição e S. Jorge, tem amantes, compõe modinhas satíricas e é poeta. (Rio, 1995, p.31)

A partir de Madruga o cronista consegue informações sobre a cultura da tatuagem na cidade, quais são os grupos sociais que tatuam e suas motivações para se submeterem a essa forma de arte corporal.

Enquanto andou a fornecer-me o seu profundo saber, Madruga teve três dessas senhoras — a Jandira, a Josefa e a Maria. A primeira a figurar debaixo de um coração foi a Jandira. Um belo dia a Jandira desaparecia, dando lugar à Josefa, que triunfava em cima, entre as chamas. Um mês depois a letra J sumira-se e um M dominava no meio do coração. (Rio, 1995, p.31)

Diferente de “Pequenas Profissões”, o narrador não observa apenas distanciado, há a necessidade de ouvir as personagens envolvidas pela tatuagem, tanto os adultos e crianças trabalhavam como marcadores, como as personagens que se tatuavam, ou seja, “os vendedores ambulantes, os operários, os soldados, os criminosos, os rufiões, as meretrizes” (Rio, 1995, p.31).

O narrador em João do Rio aprofunda sua exploração, delineando minuciosamente os locais prediletos para tatuagens, os motivos, símbolos comuns e a psicologia por trás das escolhas. Ele adentra o papel das tatuagens na esfera amorosa e social, sobretudo entre as classes mais desfavorecidas da sociedade, desvelando a intrincada riqueza de significados que essas práticas abrigam. A natureza das tatuagens variava, podiam ser: religiosas, étnicas, de menosprezo, nomes, afetos, vinganças, etc. O cronista encontrou muitos desses tatuadores em diferentes ruas da capital, onde as atividades da tatuagem ocorrem. Ele descreve as ruas e ruelas da Saúde, a Rua Clapp e a Rua da Alfândega, que são locais onde esses profissionais trabalham e onde se encontram pessoas dispostas a receber tatuagens. O espaço percorrido pelo narrador de João do Rio nesta crônica é predominantemente físico e pode ser entendido como os locais onde ocorrem os eventos narrados, isto é, os lugares onde tais pessoas se encontravam para realizar o procedimento (ruas e vielas perto dos portos): “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” (Rio, 1995, p.29). Toda a narrativa da crônica,

então, se constrói na passagem do narrador por esses espaços considerados lúgubres na cidade. Na crônica, vemos como os tatuadores e as pessoas que recebem tatuagens estão ativamente envolvidos na apropriação do espaço urbano. Eles ocupam as ruas e becos da cidade, transformando esses locais em espaços de negociação e expressão pessoal. O narrador descreve como as pessoas escolhem marcar seus corpos com tatuagens que carregam significados pessoais, como amor, desprezo, amuleto e até mesmo ideias patrióticas. A partir dessas personagens tatuadas, o leitor pode conhecer um pouco mais as ruas da cidade.

Na da Rua do Hospício (Rio, 1995, p.30), as pessoas negras têm suas histórias entrelaçadas com tinta e significados profundos. Suas tatuagens vão além das marcas físicas; são portadoras de cultura e tradição. Os crucifixos e figuras complexas que adornam suas peles servem como amuletos contra o “mau-olhado”. O Romão, figura icônica destas ruas, exhibe tatuagens que contam histórias com mais de duas décadas, marcando a memória da cidade. A cor da pele se confunde com a tinta que perpetua esses símbolos. Na Rua do Alcântara o ato de tatuagem é mais do que uma simples marca na pele, é uma celebração da fé e da identidade. Entre os moradores, figura o feiticeiro Ononenê, cujo corpo é adornado com as armas de Xangô, e Felismina de Oxum, que exhibe a figura intrincada da santa d'água doce. Cada tatuagem é uma manifestação viva da espiritualidade dessas pessoas, uma forma de conexão com o divino. Já nas ruas da Alfândega, Núncio e Senhor Dos Passos (Rio, 1995, p.30), o narrador traça um verdadeiro mosaico de religiões e rituais se desenrola sob os soalhos. Turcos, de diversas crenças, preenchem suas peles com tatuagens de iniciais, corações e ícones religiosos. Maronitas, cismáticos e judeus traçam histórias em seus corpos, incorporando elementos sagrados em suas tatuagens. Nas costas de suas mãos, cinco franjas azuis ganham vida, simbolizando as franjas da *talesh*, vestimenta dos *Khasan*, com o grande nome de *Ihaveh* entrelaçado. Essas ruas se tornam um altar de expressão religiosa, onde o divino se mistura com o terreno.

Já na rua Barão de S. Félix e os becos da Saúde (Rio, 1995, p.31) são os locais onde a negociação acontece, onde os interessados escolhem os desenhos que desejam marcar em seus corpos. São as mãos de crianças de dez, doze anos, que se tornam os pincéis, criando narrativas de tinta na pele dos transeuntes. Portugueses musculosos, cujos braços ostentam coroas e nomes de terras distantes, deixam-se marcar por puro entretenimento: "Marca, moço, marca!" (Rio, 1995, p.31). Nesse ambiente, Madruga se destaca como o mestre de cerimônias, tatuador, poeta e provocador. Vive entre as Ruas da Conceição e S. Jorge, onde suas modinhas satíricas ecoam. Ele personifica a versatilidade e a complexidade da tatuagem na

cidade, um reflexo das diversas camadas do Rio de Janeiro. Assim, o ato de marcar o corpo é uma forma de "enunciação" que atualiza e reinventa o significado do espaço urbano, onde os corpos tatuados se tornam expressões visuais que contam histórias pessoais e contribuem para a diversidade e identidade urbana. Ao reapropriar o corpo no contexto urbano, os indivíduos desafiam normas sociais e marcam pertencimento a subculturas, transformando suas tatuagens em símbolos de resistência, afirmação e diálogo cultural. Essa expressão artística, incorporada ao corpo, adiciona uma dimensão estética à cidade, enquanto as tatuagens, ao incorporarem elementos culturais e sociais, se tornam registros visuais dinâmicos das mudanças pessoais em meio à agitação da vida urbana.

A prática da tatuagem, conforme descrita na crônica "Os Tatuadores", pode ser relacionada à ideia de enunciação da cidade proposta por Michel de Certeau (1998). Conforme visto anteriormente, para Certeau a cidade é vista como um espaço onde as práticas cotidianas dos indivíduos constituem uma forma de "enunciação" que vai além da planificação oficial imposta por instituições e autoridades. Assim como os pedestres que, para Certeau, utilizam a cidade de maneira tática e criativa ao seguir rotas pessoais e criar significados individuais no ato de caminhar, os corpos tatuados na crônica são agentes de uma enunciação pessoal na cidade. Ao marcar seus corpos, os indivíduos estão "falando" na cidade de maneira não verbal, mas visual. Suas tatuagens se tornam uma linguagem visual que narra histórias, expressa identidade e desafia normas sociais.

Michel de Certeau (1998, p. 177) argumenta que o espaço urbano é uma prática realizada através do ato de caminhar e que essa prática desempenha diversas funções. Primeiro, envolve a apropriação do sistema urbano, pois a ordem espacial indica como as pessoas podem se mover e interagir no espaço social. Essa apropriação do sistema também é evidente na crônica de João do Rio, onde os tatuadores e seus clientes usam espaços públicos para realizar suas transações e expressar sua identidade. Segundo, as práticas de caminhar na cidade estão relacionadas à realização espacial do lugar, organizando as relações sociais no trajeto. Isso é semelhante à maneira como os personagens na crônica escolhem os locais onde fazem suas tatuagens, tornando esses lugares parte integrante de suas histórias e experiências. Terceiro, as práticas de caminhar criam relações entre posições diferenciadas, revelando as distâncias produzidas pela mobilidade no espaço social. Certeau valoriza o ato de caminhar como uma forma de apropriação da topografia urbana pelos cidadãos, destacando a importância das relações possíveis entre diferentes elementos da cidade. Ele também aborda a ideia de que o ato de caminhar permite a passagem para o outro e a capacidade de ser outro.

Nesse sentido, as tatuagens na cidade funcionam como uma enunciação não autorizada, mas altamente significativa, que contribui para a pluralidade de vozes e narrativas na paisagem urbana.

O narrador, além de fornecer *insights* perspicazes sobre a relação entre tatuagens e atividades criminosas, revela uma complexidade subjacente ao estigma associado a essas marcas corporais. Ele evidencia como alguns buscam esconder suas tatuagens, tratando-as como vestígios de um delito contra a sociedade. Em contraste, o narrador traz para a crônica doutrinas raciais e evolucionistas da época difundidas no meio social da época. Neste contexto, destaca-se a ênfase dada à etnia negra, uma escolha justificada pela predominância de personagens negros na narrativa. Essa abordagem assemelha-se ao que é observado em *As religiões no Rio*. O narrador, mesmo sem referir-se explicitamente ao regime escravocrata que oficialmente terminara duas décadas antes, atribui aos negros um temperamento que associa à servidão. Na crônica "Os Tatuadores", surge sua perplexidade diante do hábito desses indivíduos de adornar a pele com símbolos relacionados ao já extinto império: "Esses negros explicam ingenuamente a razão das tatuagens. Na coroa imperial hesitam, coçam a carapinha e murmuram, num arranco de toda a raça, num arranco mil vezes secular de servilismo inconsciente:— Eh! Eh! Pedro II não era o dono?" (Rio, 1995, p.30).

Nesse sentido e na mesma crônica, o narrador informa ao leitor ter andado meses "pelos meios mais primitivos, entre os atrasados morais". Buscando razões para o uso da tatuagem na "classe baixa" e menciona que: "Lombroso diz que a religião, a imitação, o ócio, a vontade, o espírito de corpo ou de seita, as paixões nobres, as paixões eróticas e o atavismo são as causas mantenedoras dessa usança" (Rio, 1995, p.30). O nome citado pelo cronista se refere a um médico italiano que estudava a suposta natureza biológica do comportamento criminoso, embora reconhecesse a existência de fatores sociológicos para tal. O teórico propôs uma classificação de traços físico-corporais que permitiriam detectar heranças ancestrais fundamentais para a irrupção do crime e da loucura. Ao trazer as ideias dele para o contexto das tatuagens, o cronista parece explorar a possibilidade de que características físicas e atavismo possam influenciar ou ser influenciados por práticas culturais, como a tatuagem. O narrador de João do Rio não adota uma posição explícita de concordância ou discordância com o médico, mas usa suas ideias como uma lente interpretativa para analisar as práticas culturais que observa. Assim, é importante notar que a crônica não endossa diretamente as ideias de Lombroso, mas, ao mencioná-lo, pode estar provocando uma reflexão sobre as percepções sociais e estigmatizações associadas à prática da tatuagem na época. A tatuagem,

vista por alguns como uma expressão artística ou cultural, poderia ser interpretada por outros através das lentes da criminologia positivista, como uma marca de desvio social. O narrador de João do Rio não se limita nessa crônica a replicar uma perspectiva elitista. Ao lançar seu corpo ao incômodo do contato ao se encontrar com a diversidade das ruas, ele ressalta a necessidade de a cidade ser conhecida em suas facetas múltiplas e surpreendentes da tatuagem no Rio, trazendo os tipos de tatuagem e as diversas motivações. Destaca que a tatuagem não é algo exclusivo de criminosos, ressaltando que para esse grupo, a tatuagem seria prejudicial por facilitar a identificação. O encontro entre grupos sociais, mesmo que desarmônico, pode ser mutuamente esclarecedor. Realiza-se e, ao mesmo tempo, sugere-se a possibilidade de uma prática diferente do espaço em que as diferenças são afirmadas sem exclusões nem rejeições.

No desfecho da crônica "Os Tatuadores", o narrador oferece uma reflexão sobre a profissão de tatuador insinuando que esta pode possuir uma natureza mais fascinante em comparação a “ocupações convencionais”:

Num meio de tão fraca ilusão, onde as miçangas substituem os *pendentifs* d’arte e a vida ruge entre o desejo e o crime, depois de muito os pobres entes marcados como uma cavahada — a cavahada da luxúria e do assassínio —, começa a gente a sentir uma concentrada emoção e a 23 Vaidade. imaginar com inveja o prazer humano, o prazer carnal, que eles terão ao sentir um nome e uma figura debaixo da pele, inalteráveis e para todo o sempre. Aquele pequeno impressionou-me de novo na sua profissão estranha. Indaguei:

— Quanto fizeste hoje?

— Hoje fiz doze mil réis.

E eu compreendi que afinal tatuador deve ser uma profissão muito mais interessante que a de amanuense de secretaria...

(Rio, 1995, p.34)

A surpresa do cronista reside na constatação de que, apesar da aparente simplicidade ou peculiaridade da profissão de tatuador, ela pode proporcionar uma remuneração considerável, indicando que a profissão de tatuador pode ser muito mais lucrativa do que ocupações convencionais, como a de amanuense de secretaria. Essa revelação sugere uma reflexão sobre as dinâmicas econômicas e sociais presentes na sociedade da época, destacando a atratividade financeira da tatuagem como prática cultural e profissão. Na análise sobre os tatuadores presente na crônica, é perceptível uma expressão de um deslumbramento por parte de um observador que se considerava "supercivilizado", diante da existência aparentemente simples e contente dos classificados por ele como “primitivos”. Logo após aludir às

advertências da "moderna ciência criminal", o narrador se deixa envolver pela atração pelos corpos tatuados. Consciente de que a singularidade na indumentária e os maneirismos de conduta não eram suficientes para superar o tédio, tanto dele quanto dos leitores, o cronista se propõe a escrutinar os extremos das sociedades de classe em busca do extraordinário, do inesperado, do anômalo e do chocante. Nesse sentido, ele busca, de forma radical, transcender as convenções e explorar o que há de excepcional e disruptivo nas extremidades sociais.

Em "Os Tatuadores", é perceptível que o projeto de higiene da cidade acaba por se estender para um projeto de higiene dos corpos. Na crônica, o narrador mostra que os corpos mencionados em grande parte, são associados às camadas sociais mais baixas, isto é, corpos de indivíduos marginalizados, como vendedores ambulantes, operários, soldados, criminosos e meretrizes. A diversidade de corpos tatuados retratados na crônica destaca a heterogeneidade desses grupos sociais, que muitas vezes eram excluídos das normas estabelecidas pela sociedade da época. Ao dar visibilidade a esses corpos, o narrador de João do Rio desafia as ideias convencionais de higiene e estética associadas à *Belle Époque*, proporcionando uma perspectiva que contrasta com o projeto oficial de cidade.

Seguindo a caminhada para uma área adjacente¹⁰ à região da Zona Portuária, chegamos à crônica "Os Urubus," publicada originalmente na série "A Vida nas Cidades", da *Gazeta de Notícias*. A crônica tem início com o narrador perambulando pela Praia de Santa Luzia¹¹, uma área onde se encontram locais associados à morte, como a Santa Casa e o Necrotério. O cronista descreve o cenário lúgubre e mórbido da área. Ele presencia a abordagem do que denomina "urubus" urbanos, isto é, indivíduos que se aproveitam da chegada de pessoas em luto para oferecer serviços funerários. O termo "urubus" é usado de maneira figurativa para destacar a natureza oportunista e por vezes insensíveis desses agenciadores. A metáfora do "urubu" se aproxima da figura do animal que se alimenta dos restos mortais e personifica esses agenciadores, como aves de rapina prontos para se alimentar, ou se oportunizar, nesse caso da tristeza alheia. Além disso, a descrição da praia de

¹⁰ A área adjacente aqui é entendida como uma região litorânea próxima à zona portuária do Rio de Janeiro. Essa região possui características semelhantes às do porto, como a intensa movimentação de pessoas, desde comerciantes até os indivíduos que descem dos bondes. O espaço é permeado por diferentes odores, como o de alimentos, incluindo canjica, e sons, como os gritos dos "urubus" comunicando-se entre si e os pregões dos vendedores anunciando seus produtos. Assim como o porto, as adjacências são marcadas pela presença de indivíduos marginalizados pela sociedade.

¹¹ A Praia de Santa Luzia, até 1905, era uma opção de lazer para a população carioca, que a usava para banhos de mar. A praia se estendia desde a atual Rua Santa Luzia até a Glória, onde hoje se encontra a Praça Paris. Com a urbanização e a expansão do porto, a Praia de Santa Luzia foi gradualmente aterrada e transformada, perdendo suas características de praia ao longo do tempo.

Santa Luzia, permeada pela presença de instituições ligadas à morte, reforça visualmente o cenário sombrio: “Eu vinha vindo com o frescor da manhã por aquele trecho da praia de Santa Luzia, tão suave e tão formoso, onde se amontoam as coisas lúgubres da cidade — a Santa Casa, o Necrotério, o serviço de enterramentos.” (Rio, 1995, p.43). Para compreender mais informações sobre a atuação dessa atividade, o narrador se aproxima de um dos funcionários do serviço mortuário. No diálogo do repórter com sua fonte, destacando-se a presença de constantes observações e comentários a relaxar o caráter jornalístico do texto:

– Que espécie de gente é essa?

– Oh! não conhece? São os urubus!

– Urubus? – Sim, os corvos... É o nome pelo qual são conhecidos aqui agenciadores de coroas e fazendas para 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. (Rio, 1995, p.44)

Como se pode verificar, o narrador conversa com os funcionários do serviço mortuário para sondar o tipo de expediente utilizado pelos agenciadores do luto: primeiramente, aqueles que ficam à espreita, nas proximidades da Santa Casa para conseguir vender grinaldas aos parentes de pessoas falecidas; em segundo lugar, os que compram todos os jornais para saberem do falecimento de alguma pessoa importante a fim de oferecerem os mesmos préstimos aos seus familiares.

A crônica é narrada em primeira pessoa, com o narrador se apresentando como parte da história. Ele descreve sua experiência ao observar os “urubus” em cena no Rio de Janeiro. O tipo de narrador parece ser o onisciente intruso. Tal narrador coloca-se como bem desejar dentro da narrativa, narra como se estivesse dentro da história, na periferia, ou fora, ou mudando e adotando várias posições (Friedman, 2002, p.172). Por exemplo, quando para e observa os “urubus” abordando um cavalheiro de luto que acabou de sair de um bonde, ele descreve a cena de forma pessoal, como alguém que está testemunhando de fora os eventos: “Ao aparecer um bonde, um magrinho bradou: — Largo! Prestei atenção. Do *tramway* em movimento saltou um cavalheiro defronte do Necrotério. — De cima! bradou outro tipo. — Última! regougou o terceiro” (Rio, 1995, p.43). Nesse trecho, o cronista descreve os eventos com base em sua observação direta, transmitindo a sensação de estar presente na cena. O uso desse tipo de narrador também permite que ele compartilhe suas reflexões sobre os indivíduos que desempenham esse trabalho, e a sociedade em geral. O tom do narrador é de

desaprovação, mas também de curiosidade e interesse em compreender o funcionamento dessa atividade. Além disso, o narrador em João do Rio demonstra certa sensibilidade diante da situação dos agenciadores, reconhecendo que eles estão lutando para sobreviver em um ambiente hostil e lidando com a tristeza alheia. Em outro momento, se coloca no centro dos acontecimentos quando decide se aproximar de um dos funcionários do serviço mortuário para coletar maiores informações sobre os “urubus”, o narrador reflete sobre a falta de simpatia e conforto com esses indivíduos e questiona a presença deles naquela área da cidade marcada pela morte: “Eu ouvia o meu informante um pouco melancólico. Que diabo! Por que urubus, naquele pedaço da cidade que cheira a cadáveres e a morte?” (Rio, 1995, p.45).

Os diálogos na crônica são uma ferramenta utilizada pelo narrador para apresentar diferentes perspectivas sobre um mesmo tema, muitas vezes delegando a expressão de opiniões a seus interlocutores, sejam reais ou fictícios. No caso de "Os Urubus," se explora minuciosamente a intrincada atividade dos vendedores ambulantes de coroas funerárias e tecidos para luto. Ele emprega diálogos de maneira habilidosa, não somente para introduzir as expressões peculiares desse grupo, mas também para desvendar seus significados através das conversas com os diversos personagens envolvidos. Por exemplo os diálogos entre os "urubus urbanos", como Chico Basílio e outros, são ricos em ironia e cinismo, expondo suas práticas mercenárias diante da tristeza alheia. Os termos como "De cima!" e "Última!", utilizados pelos agenciadores enquanto aguardam oportunidades para lucrar com funerais, revelam detalhes sobre a técnica dos urubus, mas também contribuem para a crítica social, destacando a desumanização por trás da exploração comercial de eventos tão sensíveis como a morte. Dessa forma, os diálogos na crônica não apenas avançam na trama, mas também agem como instrumentos afiados de exposição social, amplificando a amarga ironia subjacente à exploração comercial da morte. O tom irônico e, por vezes, humorístico dos diálogos destaca a insensibilidade desses agenciadores diante da tristeza das pessoas: "V. Sa. há de aceitar um cartãozinho da nossa casa. Não precisa de se incomodar. Tratamos de tudo! Faça negócio comigo!" (Rio, 1995, p.43). As interações entre o narrador e os “urubus”, são permeadas por uma mistura de cinismo e resignação, estabelece uma ironia sutil e crítica em relação à exploração comercial da morte:

— Estiveram contando coisas a nosso respeito?

— Não, absolutamente.

— Que se há de fazer? A comissão é tão pequena! Quando quiser uma

coroa...

— Deus queira que não! fiz assustado.

E apertei a mão do homem urubu com um tremor de superstição e de

Susto.

(Rio, 1995, p.46)

O questionamento direto do “urubu” sobre as informações que foram compartilhadas com o narrador revela uma consciência aguda da reputação negativa desses agenciadores de coroas, criando uma atmosfera de confissão irônica. O tom casual e confiante do “urubu” ao mencionar a pequena comissão destaca a falta de escrúpulos na busca por lucro em meio à tragédia. Esse diálogo não apenas humaniza os urubus, conferindo-lhes complexidade e realismo, mas também amplifica a crítica social subjacente à exploração financeira da dor alheia. A resposta do interlocutor, expressando temor ao pensar na possibilidade de precisar de uma coroa, sublinha a natureza sombria e comercial da interação, consolidando a crônica como uma análise perspicaz e literariamente rica das complexidades morais envolvidas na indústria funerária explorada por esses personagens. Além disso, a crônica é pontuada por informações específicas, como a descrição das diferentes casas de coroas com títulos poéticos e floridos, como “Tributo da Saudade” e “Coroa de Violetas”. Essas referências adicionam camadas à narrativa, destacando a comercialização da morte e a busca por uma estética até mesmo na indústria funerária.

Outro aspecto de destaque na crônica é a incorporação de nomes de lugares específicos do Rio de Janeiro. Ao mencionar locais como a Rua do Passeio em: “Os quatro tipos não se ralavam mais com a minha presença. Dois olhavam com avidez os bondes que vinham da Rua do Passeio; dois estavam totalmente voltados para o lado da Faculdade” (Rio, 1995, p.43). E também o Largo da Batalha que seria o local onde os “urubus *reporters*” aguardam os corpos. Esse grupo de indivíduos age de forma oportunista e insensível na área da Santa Casa e do Necrotério, copiando informações sobre pessoas falecidas para fins lucrativos: “São os que parecem *reporters*. Vêm para a secretaria da Santa Casa munidos de tiras de alçaço para copiar dos livros os nomes e residências das pessoas mortas, isto é, só copiam os daquelas cujo enterro custar mais de 100\$. Saem daqui para o lugar indicado...” (Rio, 1995, p.45). Além disso, o narrador em João do Rio interage ativamente com o espaço à sua volta. Ele se move pelas ruas, observa as ações dos “urubus”. Uma sensação constante de movimento permeia a crônica. Ele descreve a agitação das ruas, a chegada e a partida dos

bondes e as interações dos "urubus" com os passageiros. Essa dinâmica contínua faz com que o espaço pareça pulsar de vida.

O narrador também destaca na crônica a presença de vendedores ambulantes anunciando produtos, os enfermeiros do hospital e pessoas doentes que saltam dos bondes. E novamente a partir das personagens, o cronista constrói o cenário e a atmosfera daquela região. Ele descreve os diferentes espaços da praia de Santa Luzia, como o hospital, o necrotério, os ambulantes, os bondes e também menciona outros pontos da cidade, como a Rua do Passeio e o Largo da Batalha. O cronista traz imagens vivas da rua, proporcionando aos leitores uma visão nítida do ambiente, descrevendo meticulosamente os detalhes visuais e auditivos, fazendo com que os leitores visualizem as cenas e escutem os sons desse espaço: "Entre as árvores fronteiras ao hospital, vendedores ambulantes vociferavam os pregões de canjica, de mingau, de pães doces; dos bondes pejados de gente saltavam criaturas doentes, paráliticas algumas, de óculos outras." (Rio, 1995, p.43). No trecho, o cronista menciona os "pregões de canjica, de mingau, de pães doces" dos vendedores ambulantes. Esses pregões são sons característicos das ruas movimentadas da cidade. Ele também evoca o sentido do olfato ao mencionar a venda de alimentos nas ruas e descreve como os vendedores ambulantes anunciavam seus produtos, como canjica e mingau, e esses cheiros provavelmente permeavam o ambiente ao redor. Também faz alusão a sensações táteis ao descrever as escadas de pedra lavada por onde passam as pessoas doentes. O narrador não apenas descreve visualmente as escadas de pedra lavada, mas também sugere a sensação tátil ao usar o complemento "formigava" na turba doente.

A crônica "Os Urubus" proporciona a construção de um ambiente que estabelece uma relação entre o espaço urbano e as práticas cotidianas, refletindo a distinção proposta por Michel de Certeau entre "lugar" e "espaço". De acordo com Certeau, o "lugar" é uma ordem estável que configura posições definidas e relações de poder, onde as pessoas são submetidas a normas, códigos e leis que moldam seus corpos. Por outro lado, o "espaço" é dinâmico, incoerente e resistente, caracterizado por relações de poder em constante fluxo. No cotidiano, as pessoas interagem com o espaço de maneira criativa, desviando-se das trajetórias predefinidas e reconfigurando as relações de poder e saber. Assim, o "lugar" é uma ordem estável que estabelece posições e relações, enquanto o "espaço" é a arena dinâmica onde as interações cotidianas se desenrolam. Conforme Certeau, as práticas cotidianas representam uma forma de compreender o mundo, integrando pensamento, corpo, emoções e razão. O relato, nesse contexto, desempenha o papel de transformar o espaço em lugar, ou vice-versa,

conforme as experiências pessoais vivenciadas no ambiente urbano (Certeau, 1998, p.202). Na narrativa, os personagens interagem com a cidade de maneiras que demonstram essa distinção entre "lugar" e "espaço". A Praia de Santa Luzia, onde a crônica se desenrola, é inicialmente apresentada como um "lugar", caracterizado por uma configuração estável. É uma área adjacente à Santa Casa, ao Necrotério e ao serviço de enterramentos, onde normas e códigos determinam o comportamento dos indivíduos, especialmente em momentos de luto e tristeza. No entanto, as práticas cotidianas transformam esse "lugar" em "espaço", onde as interações dos vendedores ambulantes, dos "urubus" e dos passantes criam um ambiente dinâmico e fluido, desafiando a rigidez das estruturas institucionais. Os "urubus", em particular, emergem como agentes que reconfiguram ativamente o espaço urbano através de suas práticas criativas e estratégicas. Eles desviam-se das normas fixas para garantir seus negócios, demonstrando uma adaptação inteligente às condições do ambiente. Por exemplo, observam os jornais para identificar defuntos de destaque, utilizando ativamente o espaço midiático para seus próprios fins. Seu diálogo codificado ("Estou esperando!", "Naufragou!") revela uma interação dinâmica com o espaço, coordenando suas ações de acordo com os movimentos da cidade.

A competição entre os "urubus" e a menção aos agentes que copiam informações nos almanaques para competir na venda de coroas revela a dinâmica de um campo de jogo competitivo no espaço urbano. Esses agentes não apenas buscam garantir sua parcela no mercado, mas também demonstram uma adaptabilidade astuta, respondendo às condições em constante mutação do ambiente urbano. No entanto, o narrador em João do Rio vai além ao apresentar um "espaço" dinâmico, onde as práticas cotidianas dos urubus emergem como uma forma de compreender o mundo, desafiando normas e reconfigurando o ambiente ao seu redor. As ações diárias dos "urubus", como agenciar coroas e conduzir negócios à beira dos enterros, destacam-se como uma resposta astuta às condições do espaço urbano, evidenciando a competição no campo de jogo urbano. O relato do cronista desempenha, assim, um papel crucial na transformação do espaço em lugar e vice-versa. O narrador confere significado e vivacidade ao espaço ao narrar as interações e estratégias dos urubus, bem como ao descrever a atmosfera peculiar desse local. A praia de Santa Luzia é representada como um espaço onde se amontoam elementos lúgubres da cidade, como a Santa Casa, o Necrotério e o serviço de enterramentos. A presença dessas instituições cria uma atmosfera sombria e carregada de simbolismo relacionado à morte. Ao descrever os urubus e suas práticas comerciais, o narrador traz vitalidade a esse espaço. Os diálogos entre os urubus, como quando um deles

brada "Estou esperando!" ao avistar alguém, contribuem para criar uma dinâmica peculiar e específica desse lugar.

Em "Trabalhadores de Estiva", crônica publicada na *Gazeta de Notícias* em 1904, o cronista aborda, como o próprio título sugere, o trabalho na estiva, isto é, carregadores responsáveis pelo transporte de cargas no cais do porto. O narrador descreve o cenário portuário de maneira detalhada, relata ao leitor que o trabalho na estiva tem início às 5 da manhã, criando uma sensação de início precoce e atividade frenética. A expressão "grito de máquina" contribui para uma atmosfera industrial e mecânica (Rio, 1995, p.107). Há a personificação do cais que "regurgita" com a chegada de carregadores, catraieiros e outros trabalhadores. O uso de termos como "vai-e-vem" e "azáfama" transmite essa intensidade do ambiente, sugere uma atividade incansável, criando uma atmosfera movimentada e ocupada (Rio, 1995, p.107). O cronista descreve a cena do cais na madrugada, com os botequins sendo abertos, os caixeiros preguiçosos, a agitação dos trabalhadores e a oferta de passeios pela baía (Rio, 1995, p.107). Os botequins são descritos como abrindo devagar, com os caixeiros erguendo os braços preguiçosos. Nesse sentido, há o contraste entre a agitação dos trabalhadores no cais e a aparente preguiça dos caixeiros dentro dos botequins. O espaço visitado é amplamente descrito, desde o cais até os saveiros, passando por armazéns e bodegas. Ele menciona a presença de outros espaços, como o cais da alfândega e espaços que levam ao cais, além do espaço do porão do navio onde ocorre o carregamento de sacas de café. No cais da alfândega, mostra grupos de ociosos observando a movimentação, o barulho das pessoas que falam e gritam, além de mostrar um carregador que lê o jornal:

Para o cais da alfândega, ao lado, um grupo de ociosos olhava através das frinchas de um tapume, rindo a perder; um carregador, encostado aos umbrais de uma porta, lia, de óculos, o jornal, e todos gritavam, falavam, riam, agitavam-se na frialdade daquele acordar, enquanto dos botes policrômicos homens de camisa de meia ofereciam, aos berros, um passeiozinho pela baía. (Rio, 1995, p.107)

Além disso, o narrador utiliza metáforas e imagens com cores e luzes, como "a claridade pálida da madrugada", "o sol de maio punha manchas sangrentas" e "a luz da manhã abria, como desabrocha um lírio, no céu pálido" contribuindo para uma imagem vívida da manhã e enfatizando a beleza do cenário ao mesmo tempo que antecipam por meio da composição das cores a atmosfera visceral da crônica. Essa atmosfera tem conexão direta com o trabalho na estiva, uma vez que destaca o ambiente de movimentação constante e a agitação nas docas durante as primeiras horas da manhã. Ela ajuda a transmitir o quão desafiador e

incansável é o trabalho desses estivadores, enquanto também realça a resistência necessária para enfrentar as duras condições do cais.

O narrador descreve como homens de "excessivo desenvolvimento muscular" e são "pálidos", criando uma imagem acerca de suas condições físicas. A palidez embaciada de suas peles sugere um esgotamento físico, e suas formas musculosas indicam os rigores do trabalho que enfrentam. Além disso, as expressões "baixo-relevo de desilusão" e "uma frisa de angústia" evocam uma resposta emocional profunda, uma vez que apesar de esses homens enfrentarem desafios consideráveis e dificuldades na vida, mantêm uma notável resiliência:

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. (Rio, 1995, p.107)

O narrador da crônica impõe-se como personagem na cena portuária e passa um dia com estivadores em um trecho da baía da Guanabara para entender a rotina do carregamento de porões de navios: “Eu resolvera passar aquele 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” (Rio, 1995, p.107). Paulatinamente, o cronista começa a interagir com os trabalhadores e desenvolve empatia e compreensão por causa do trabalho desumano o qual são submetidos. A escolha de passar um dia com os trabalhadores pode representar a recusa em retratá-los como seres perigosos a serem evitados, como sugere o delegado: "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 impressionaram de maneira bem diversa". Contudo, o cronista se impressiona com a resignação e a expressão facial dos trabalhadores, descrevendo-os como homens pálidos, com um "pálido embaciado" que mostra a desilusão e a angústia, evidenciando o impacto físico e emocional do trabalho nos estivadores. Posteriormente, ignorando a advertência do seu “guia”, em um gesto amigável, o narrador estendeu a mão ao estivador, tendo contato direto com esse outro corpo, o que se poderia configurar uma estratégia para adquirir informações.

Acerquei-me do primeiro, estendi-lhe a mão:

– Posso ir com vocês, para ver?

Ele estendeu a mão, mão degenerada pelo trabalho, com as falanges recurvas e a palma calosa e partida.

– Por que não? Vai ver apenas o trabalho – fez com amarga voz.

(...) Entre os botes, dois saveiros enormes, rebocados por uma lancha, esperavam. Metade dos trabalhadores, aos pulos, bruscamente, saltou para os fardos. Saltei também.

(Rio, 1995, p.107)

Apesar de o gesto da outra pessoa ser brusco, o narrador em João do Rio também se move em direção a ela em uma tentativa de aproximação. Mais adiante ele se autodescreve como "civilizado" (Rio, 1995, p.108) e prossegue no diálogo com a consciência clara de que há uma notável disparidade entre seus mundos, que estão prestes a se cruzar: “Decerto pela minha face eles compreenderam que eu os deplorava. Vagamente, o primeiro falou; outro disse-me qualquer coisa e eu ouvi as ideias daqueles corpos que o trabalho rebenta.” (Rio, 1995, p.110). O narrador destaca que não está acostumado a esse tipo de trabalho em comparação aos trabalhadores da estiva: “Acostumados, indiferentes à travessia, eles sentaram-se calados, a fumar” (Rio, 1995, p.108). Além disso, o cronista menciona que “saltou para os fardos”, indicando sua disposição em se juntar ao trabalho enquanto os trabalhadores agem de forma mais indiferente e calada, sugerindo que estão acostumados com essa rotina desgastante. A tentativa de se aproximar para observar mais de perto pode indicar uma conexão entre o narrador em João do Rio e os estivadores, demonstrando que, ao contrário da crônica anterior “Os Urubus”, ele apesar de manter uma posição hierárquica distante, parece se aproximar dos sentimentos dessa realidade social.

A crônica “Trabalhadores de Estiva” apresenta minuciosas descrições dos ambientes e das ações dos personagens. Por exemplo, ela pinta um quadro vívido do movimento no cais, da chegada dos trabalhadores, do labor intenso na estiva, e da opressiva atmosfera do porão do navio, entre outros elementos. Diálogos entre os personagens permitem que eles expressem suas opiniões e compartilhem suas experiências, enriquecendo o desenvolvimento da narrativa e fornecendo uma visão direta das vidas dos trabalhadores. Dessa forma, o narrador busca a perspectiva dos trabalhadores da estiva, permitindo que suas vozes e pensamentos sejam percebidos pelo leitor. Isso ajuda a exprimir a pluralidade de vozes das pessoas que o narrador de João do Rio entrevista, dando aos leitores uma visão direta de seus sentimentos, e experiências. Um exemplo disso é quando o narrador relata os pensamentos dos estivadores sobre a organização de sua classe e suas lutas por direitos trabalhistas.

— Fizemos mal? Pois ainda não temos o que desejamos.

A máquina, no convés, recomeçara a trabalhar.

— 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, 1995, p.111)

Através dos diálogos, o leitor tem acesso aos questionamentos e preocupações desses trabalhadores em relação ao seu trabalho, às horas excessivas e às condições de emprego. Eles expressam suas frustrações e desafios enfrentados diariamente, permitindo uma compreensão mais profunda de suas experiências e perspectivas. Esse recurso ajuda a criar empatia e a dar voz aos trabalhadores da estiva, contribuindo para uma representação mais rica e autêntica de suas vidas e lutas. A técnica literária de trazer conversas, reais ou fictícias, torna a narrativa mais envolvente e permite ao leitor se conectar mais intimamente com as experiências daqueles que são o foco da crônica. Em outro trecho, o narrador assume o ponto de vista dos trabalhadores: "Eles compreenderam que eu os deplorava. Vagamente, o primeiro falou; outro disse-me qualquer coisa e eu ouvi as ideias daqueles corpos que o trabalho rebenta." (Rio, 1995, p.110). Desse modo narrador de João do Rio expressa empatia pela situação enfrentada pelos trabalhadores de estiva, após observá-los "com a respiração intercortada, resfolegando, engolindo o pão, sem vontade" (Rio, 1995, p.110). A expressão facial do narrador revela pesar pela difícil situação dos estivadores, sublinhando sua solidariedade com esses trabalhadores. O uso da expressão "deplorava" sugere uma avaliação negativa da condição de trabalho desses homens. Em certo ponto, essa é uma questão que emerge dentro da crônica de uma análise das questões sociais e econômicas que permeiam o ambiente retratado. O narrador também busca adotar o ponto de vista dos trabalhadores e relata o que eles pensam sobre seu próprio trabalho e as condições que enfrentam e suas preocupações:

— 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! (Rio, 1995, p.110).

Tal fato evidencia uma desconcertante contradição, sugerindo que a riqueza potencial do país não é distribuída de maneira equitativa para suprir as necessidades básicas da população. Essa desigualdade se torna mais aguda quando confrontada com a abundância aparente do país/cidade. A menção ao discurso de alguns aspirantes a políticos sugere uma desconfiança em relação às promessas políticas: "Não acredite que nos baste o discurso de alguns senhores que querem ser deputados" (Rio, 1995, p.110). Parece haver uma suspeita de

que as palavras dos políticos não se traduzam em ações concretas que melhorem a vida dos trabalhadores retratados na crônica. A comparação de: "É mais fácil estourar um trabalhador que um larápio?" (Rio, 1995, p.110) destaca a vulnerabilidade dos trabalhadores e a brutalidade que enfrentam na busca por seus direitos. A palavra "estourar" sugere uma violência direcionada aos trabalhadores, sublinhando a exploração e as condições adversas que enfrentam. Ao se referir ao problema como "complexo e terrível", o narrador reconhece a intrincada teia de desafios sociais. É uma admissão de que não existem soluções simplistas para os problemas enfrentados pelos trabalhadores de estiva. Além disso, o cronista menciona que saltou para os fardos, indicando sua disposição em se juntar ao trabalho, os trabalhadores agem de forma mais indiferente e calada, sugerindo que estão acostumados com essa rotina desgastante. No trecho a seguir, José é apresentado como um "chateiro-vigia" que passa o dia inteiro guardando a mercadoria dos patrões. Isso ocorre devido à ameaça constante de ladrões no local. Ele recebe seis mil réis por esse trabalho, mas é necessário que ele fique acordado a noite toda para proteger a carga, e às vezes precisa usar um revólver para se defender:

— Quem é aquele?

— É o José. É chateiro-vigia. Passou todo o dia ali para guardar a mercadoria dos patrões. Os ladrões são muitos. Então, fica um responsável por tudo, toda a noite, sem dormir, e ganha seis mil réis. Às vezes, os ladrões atacam os vigias acordados e o homem, só, tem que se defender a revólver. (Rio, 1995, p.108)

Na continuação do diálogo o informante também indica que José é pai de oito filhos, e com essa grande família para sustentar, ele não pode dar-se ao luxo de descansar. A necessidade de sustentar sua família é o que o motiva a trabalhar longas horas e a manter-se acordado durante a noite. Aliado a isso, a descrição do cais e das docas revela um cenário de intensa atividade. Homens de braços nus trabalham incansavelmente movendo sacos de mercadorias dos armazéns para os saveiros atracados. Esse trabalho é árduo, com sacos pesados que pesam sessenta quilos cada, e os trabalhadores são pagos por saco transportado. Muito embora o trabalho seja duro, os ganhos podem ser significativos. Alguns trabalhadores podem ganhar até dezesseis mil réis por dia, o que era uma quantia considerável na época. No entanto, é mencionado que esses ganhos são variáveis e que alguns trabalhadores podem passar dias sem trabalho. O narrador destaca que há diferentes tipos de estiva, dependendo do tipo de mercadoria a ser movida, e alguns trabalhadores se especializam em certos tipos de carga.

Ele também utiliza uma combinação de descrição visual, metáforas, imagens sensoriais e elementos realistas para pintar uma imagem rica e complexa do trabalho dos

estivadores e do ambiente portuário. Isso permite que os leitores compreendam não apenas as tarefas árduas que esses trabalhadores realizam, mas também a atmosfera única e desafiadora em que operam. O narrador menciona a cara dos trabalhadores escorrendo suor, evocando a sensação de calor e esforço. A inclusão de números e estatísticas, como o peso dos sacos e os valores pagos aos trabalhadores, que trazem um elemento de realismo à crônica, mostrando a dura realidade do trabalho. Por fim, o uso de citações diretas, como os gritos dos trabalhadores pregoeiros, ajuda a dar voz à cena. Os gritos de "Um, dois, três, vinte e sete; cinco, vinte, dez, trinta!" (Rio, 1995, p.108) contribuem para a atmosfera frenética da carga e descarga.

Desse modo, o cronista constrói a ambientação capaz de exprimir a dinâmica a que aqueles trabalhadores eram submetidos, buscando evidenciar a dureza e a desumanização da atividade de estivação. Nessa perspectiva, o narrador adotado por João do Rio nesta crônica é o câmera, isto é, se caracteriza por adotar um ponto de vista observador e participante ao mesmo tempo (Friedman, 2002, p.179). O narrador está presente na cena e interage com os trabalhadores, estendendo-lhes a mão e fazendo perguntas, mas sua participação é limitada, principalmente no sentido de observar e relatar os acontecimentos. A descrição realizada no texto nos transporta, como leitores, para a situação por ele experimentada, como se estivessem acompanhando-o a partir de uma câmera e proporciona a esses leitores a sensação de estarem presentes, integrando-se ao seu cenário.

É perceptível como o narrador tenta compreender e transmitir as experiências dos outros. Ele observa distanciado ao mesmo tempo, se aproxima e parece ouvir as personagens que encontra nas ruas e isso proporciona aos leitores uma janela para diferentes perspectivas. Na trajetória intrincada pelo cronista a partir dos recantos urbanos, a experiência compartilhada, do espaço não se limita à mera coexistência com outros habitantes da cidade, mas se transforma em um mergulho profundo em efêmeras realidades físicas. Essas vivências, permeadas pela imprevisibilidade e pela transitoriedade inerentes ao ambiente urbano, tornam-se instantes únicos, cuja permanência se vê ameaçada pelas inevitáveis transformações urbanas resultantes de empreendimentos oficiais.

A crônica "Visões D'ópio" pode ser considerada uma representação marcante desse fenômeno ao descrever o Beco dos Ferreiros, uma via próxima ao porto carioca. O narrador de João do Rio mostra casas decadentes à beira do colapso iminente. A população do beco, vivendo em condições apertadas, compartilha espaços exíguos e expõe suas vidas através da

roupa lavada pendurada nas janelas. Contudo, é nos odores intensos da "miséria besunta de sujo e de gordura" que a crueza dessa realidade se revela (Rio, 1995, p.60). O retrato descrito nos becos do bairro da Misericórdia, no sopé do Morro do Castelo, agora perdido para o tempo, ressalta a efemeridade das experiências urbanas. Essas vias estreitas e vielas, outrora palcos de vida pulsante, foram engolidas pelas mudanças urbanas, apagando não apenas seus contornos físicos, mas também as narrativas cotidianas que nelas se desdobravam. A cidade, em sua natureza dinâmica, absorve e elimina, tornando cada experiência efêmera não apenas pela ação do tempo, mas também pela força implacável do progresso urbano.

Nesse sentido, as crônicas sobre a região portuária e áreas adjacentes de *A Alma Encantadora das Ruas* exploram a relação entre a cidade conceito, projetos urbanos grandiosos e as práticas cotidianas que desafiam esses projetos. Apesar de os discursos sobre a cidade servirem como marcos totalizadores para estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana frequentemente escapa às intenções dos projetos urbanos. A cidade conceito, enquanto discurso e projeto, pode se deteriorar na prática, à medida que as populações urbanas continuam a se desenvolver de maneiras imprevisíveis. Michel de Certeau (1998, p.174) propõe uma análise das "práticas microbianas", aquelas práticas cotidianas, singulares e plurais, que escapam ao controle dos sistemas urbanísticos. Essas práticas, longe de serem eliminadas, proliferam e se desenvolvem de maneiras ilegíveis, mas estáveis, criando regulações cotidianas e criatividade sub-reptícias que se ocultam dos dispositivos e discursos organizacionais.

No contexto do capítulo "Grafias do Cotidiano," a leitura crítica das crônicas de *A Alma Encantadora das Ruas*, à luz do conceito de "práticas microbianas" proposto por de Certeau, proporciona uma compreensão mais profunda das dinâmicas urbanas muitas vezes ignoradas pelas narrativas oficiais, cujos discursos representavam uma nova cidade geométrica, organizada, livre de traços coloniais, da pobreza, da desordem e da tradição popular. O narrador de João do Rio, ao capturar as experiências efêmeras e as práticas cotidianas nos espaços marginalizados da cidade, tece um retrato vivo e multifacetado da vida urbana. A relação entre a cidade enquanto conceito, os projetos urbanos grandiosos e as práticas cotidianas emerge como um tema central, destacando a complexidade e imprevisibilidade inerentes à vida nas ruas. A visão das ruas como espaços repletos de vida, miséria, opulência, beleza e decadência reflete não apenas as singularidades do Rio de Janeiro retratado, mas também ressoa com as experiências urbanas mais amplas. Em síntese, a análise dessas crônicas fornece uma contribuição valiosa ao entendimento das grafias do cotidiano,

revelando as narrativas menos visíveis e frequentemente esquecidas que dão forma à vida urbana. O diálogo entre João do Rio e Michel de Certeau enriquece a compreensão das complexas interações entre os projetos oficiais, as práticas cotidianas e as experiências efêmeras que moldam o tecido urbano, oferecendo uma leitura mais completa e sensível das ruas da cidade.

2 DESIGUALDADE, CULTURA E MISÉRIA: RELAÇÕES ENTRE TRABALHO E O ESPAÇO URBANO EM JOÃO DO RIO

2.1 Caminhos da desigualdade: dos estivadores às operárias

Enquanto o primeiro capítulo desta dissertação explorou as nuances da região portuária carioca e áreas adjacentes, este segundo capítulo busca explorar as representações do trabalho, em crônicas escolhidas, de João do Rio. Busca-se compreender como o autor aborda o trabalho e as condições laborais dos diversos estratos sociais presentes na cidade do Rio de Janeiro. O cronista nos conduz desde os estivadores exaustos que labutam nas entranhas dos navios até as operárias que sonham com um vislumbre de luxo nas vitrines das lojas elegantes. Este capítulo se propõe a analisar como as crônicas de João do Rio representa as dinâmicas do mercado de trabalho, as relações de poder entre empregadores e empregados, bem como as formas de resistência e organização dos trabalhadores frente às adversidades cotidianas. Além disso, será examinado o papel do espaço urbano na configuração das relações de trabalho, destacando como os ambientes físicos e sociais influenciam e são influenciados pelas atividades laborais.

Nesse contexto marginal, o cronista adentra a cena operária e amplia o escopo dos destinos paralelos. Ao realizar incursões em fábricas, interage com estivadores, testemunha o transporte do manganês na Ilha da Conceição, engaja-se no movimento grevista dos trabalhadores do gás, investiga os arquivos dos acidentados do trabalho na Santa Casa e no Necrotério, e retrata a miséria dos bairros proletários. À medida que se familiariza com a desumanização do trabalhador descobre no operário uma segunda forma de mutilação: a da consciência, que convive com a destruição física e moral dos que perecem nas ruas (Prado, 1983, p. 71). O trabalho nas ruas permaneceu como uma alternativa vital para muitos habitantes do Rio de Janeiro em busca de sustento. Após a abolição da escravatura, as ruas, outrora predominantemente ocupadas por escravizados, tornaram-se um campo de sobrevivência disputado para aqueles que não conseguiam inserção no mercado de trabalho formal e de não exploração. Nesse contexto, o porto emergiu como uma fonte de emprego para muitos desses trabalhadores, ainda que submetidos a um regime exploratório e/ou informal de trabalho.

Nas crônicas "Trabalhadores de Estiva" e "A Fome Negra" da coletânea *A Alma Encantadora das Ruas* que se dedicam à apresentação das condições laborais na estiva do porto do Rio e nos depósitos de manganês e carvão na pedreira da Ilha da Conceição, em Niterói, a observação da superexploração do trabalho pelo capital resulta, paradoxalmente, na desvalorização do próprio trabalhador. Em vez de ser fonte de vida, dignidade e riqueza, o trabalho compromete a saúde, induz à degeneração física e conduz à morte, "escorçando e esmagando centenas de homens". O olhar do narrador captura os mecanismos de expropriação do trabalho em setores cruciais da economia carioca nas primeiras décadas do século XX, utilizando uma imagem frequentemente presente em sua narrativa que associa os trabalhadores a peças de uma máquina. Nesse contexto, compara-se os homens que carregam sacos de café à "correia de uma grande máquina", transmitindo a ideia de um trabalho incessante e coordenado. Além disso, a utilização da expressão "grito de máquina" contribui para criar uma atmosfera industrial e mecânica (Rio, 1995, p.107).

Na apresentação do espaço portuário no capítulo anterior, vimos na crônica "Trabalhadores de Estiva" que o narrador busca transportar o leitor para o cais do Rio de Janeiro no início do dia. O cais é representado como um espaço de movimento incessante, onde trabalhadores, catraieiros, homens de bote e vagabundos se encontram em uma agitação constante. Ao redor do cais, os botequins surgem como pontos de encontro, onde os trabalhadores podem tomar café da manhã e se preparar para o dia de trabalho. As embarcações, como os saveiros enormes, fazem parte desse cenário, onde os trabalhadores embarcam para realizar suas tarefas de estiva, enquanto outras lanchas e barcos circulam pela baía, contribuindo para a movimentação frenética do porto. A decisão do narrador de passar o dia com os trabalhadores da estiva revela sua curiosidade e interesse em compreender melhor essa classe trabalhadora marginalizada. Apesar dos estigmas associados a eles, o narrador adota uma abordagem mais empática ao observar suas fisionomias, percebendo nelas uma resignação e desilusão que contrastam com a imagem de ferocidade atribuída pelo delegado de polícia a esses indivíduos: "São criaturas ferozes! Nem a tiro" (Rio, 1995, p.107). Ao estender a mão ao primeiro trabalhador, o narrador busca estabelecer uma conexão direta com a realidade desses homens e compreender melhor suas experiências. A descrição detalhada da mão do trabalhador, "degenerada pelo trabalho", ressalta os efeitos físicos do labor árduo realizado por esses indivíduos. Uma das principais características do trabalho retratado é a sua extenuante natureza física. Os estivadores são representados como homens fortes e musculosos, mas pálidos e exaustos devido ao trabalho pesado e contínuo. Eles transportam

sacos de mercadorias que chegam a pesar sessenta quilos cada, enfrentando o sol escaldante e o vento cortante da baía durante horas a fio. A descrição das atividades no cais, com homens correndo de um lado para o outro para carregar os sacos nos saveiros, evidencia a intensidade e a rapidez com que o trabalho é realizado, sem pausas ou descanso:

Outras chatas perdiam-se paradas na claridade do sol. Nós passávamos entre as lanchas. Ao longe, bandos de gaivotas riscavam o azul do céu e o Cais dos Mineiros já se perdia distante da névoa vaga. Mas nós avistávamos um outro cais com um armazém ao fundo. À beira desse cais, saveiros enormes esperavam mercadorias; e, em cima, formando um círculo ininterrupto, homens de braços nus saíam a correr de dentro da casa, atiravam o saco no saveiro, davam a volta à disparada, tornavam a sair a galope com outro saco, sem cessar, contínuos como a correia de uma grande máquina. Eram sessenta, oitenta, cem, talvez duzentos. Não os podia contar. (...). (Rio, 1995, p.108)

No trecho, o cronista emprega diversos recursos de linguagem para evocar a sensação de dinamismo. Através de verbos de ação e movimento, como "passávamos", "esperavam", "saíam a correr", "atiravam", "davam a volta", "tornavam a sair", "galope", ele transmite a ideia de atividade e movimento contínuo. Adjetivos como "enormes", "ininterrupto", "contínuos", reforçam a ideia de grandeza e incessante atividade. A metáfora da "correia de uma grande máquina compara os homens em movimento ao funcionamento constante e coordenado de uma máquina", enfatizando a rapidez e eficiência da ação. Esses recursos linguísticos combinados criam uma imagem de um ambiente movimentado e frenético no cais. Ele destaca também a rotina exaustiva dos estivadores, que enfrentam longas jornadas transportando pesados sacos de mercadorias sob o sol escaldante. Através das palavras do personagem José, apresenta-se ao leitor a dura realidade desses homens, que sacrificam o conforto e até mesmo o convívio com suas famílias para garantir o sustento. Além disso, o cronista destaca a exploração econômica enfrentada pelos estivadores, que recebem uma remuneração mínima pelo transporte de cada saco de mercadorias, muitas vezes abaixo do valor justo pelo esforço exigido.

Ainda na crônica "Trabalhadores de Estiva", identifica-se elementos que aproximam o narrador de uma lente etnográfica de leitura. Ele não apenas observa os trabalhadores em seu ambiente de trabalho, distante, mas busca estar mais próximo do que observa, como evidenciado quando relata: "Metade dos trabalhadores, aos pulos, bruscamente, saltou para os fardos. Saltei também." (Rio, 1995, p.108). Esse tipo de aproximação permite uma visão mais profunda, que busca compreender as práticas culturais e sociais a partir da perspectiva dos próprios sujeitos. O cronista descreve detalhadamente o ambiente no porão do navio, transmitindo ao leitor a sensação de sufocamento e intensidade do trabalho dos estivadores:

“Uma atmosfera de caldeira sufocava. Era as correntes caírem do braço de ferro um dos oito homens precipitava-se, alargava-as, os outros puxavam os sacos.” (Rio, 1995, p.109). Além disso, o narrador de João do Rio detalha características físicas, expressões e gestos, bem como os aspectos práticos e organizacionais do trabalho portuário. Por exemplo, ele descreve os estivadores “modestos” e resignados (Rio, 1995, p.107) diante da dureza do trabalho. A descrição de suas características físicas, como seus “músculos desenvolvidos” e “mãos calosas”, contribui para a construção desses trabalhadores. Além disso, ele detalha o processo de carga e descarga dos navios, destacando a coordenação e o ritmo regular dos trabalhadores, que agem quase mecanicamente como parte da máquina de produção. Os trabalhadores são descritos como “integrados à máquina de produção”, agindo de forma quase mecânica e perdendo parte de sua humanidade:

Aqueles seres ligavam-se aos guinchos, eram parte da máquina, agiam inconscientemente. Quinze minutos depois de iniciado o trabalho, suavam, arrancando as camisas. Só os negros trabalhavam de tamancos. E não falavam, não tinham palavras inúteis. Quando a ruma estava feita, erguiam a cabeça e esperavam a nova carga. Que fazer? Aquilo tinha que ser até as 5 da tarde! Desci ao porão. Uma atmosfera de caldeira sufocava. (Rio, 1995, p.109)

A menção de que apenas os negros trabalham de tamancos indica que para além das disparidades sociais há disparidades raciais entre os trabalhadores. A ausência de “palavras inúteis” destaca a seriedade do trabalho e a falta de voz que esses trabalhadores têm na configuração das condições laborais.

Já a crônica "A Fome Negra", presente em *A Alma Encantadora das Ruas*, foca especificamente no trabalho dos imigrantes na Ilha da Conceição. Embora a narrativa se desenvolva em Niterói, isto é, fora do espaço de abordagem principal que é a cidade do Rio de Janeiro, é relevante observar como o cronista expõe as relações de trabalho envolvendo a mão de obra imigrante. O cronista retrata a condição dos trabalhadores que realizam descargas de carvão e minério nas ilhas industriais da baía, descrevendo-os como seres embrutecidos, recrutados da aldeia, muitas vezes ingênuos e inexperientes. São movidos pela única ambição de juntar dinheiro, alimentando uma voraz ambição que muitas vezes termina em fracasso. Uma vez inseridos nesse sistema de trabalho, tornam-se autômatos, desprovidos de sentimentos e pensamentos, transformados em meros instrumentos da máquina. O superintendente do serviço tenta justificar essa condição, proclamando que tudo é uma questão de escolha, ainda que a liberdade seja apenas aparente. Esses trabalhadores, provenientes de uma vida rural paupérrima, têm saudades de suas origens e temem retornar à pobreza, enquanto desconhecem completamente a cidade e limitam sua percepção do Brasil às

ilhas de trabalho e, no máximo, aos recantos considerados como “primitivos” de Niterói pelo narrador. Alguns desses trabalhadores nunca chegam a conhecer o Rio de Janeiro, enquanto outros, após anos de trabalho nas ilhas, retornam para suas terras com algum dinheiro, mas com a certeza de um destino inevitável: a morte (Rio, 1995, p.114).

Na abertura da crônica, descreve-se como os trabalhadores são despertados de madrugada pelo feitor, sendo obrigados a levantar-se rapidamente e iniciar suas atividades sem descanso. O narrador, ao visitar esse local descreve uma cena que ilustra a influência do feitor e sua presença marcante no cotidiano dos trabalhadores portuários.

De madrugada, escuro ainda, ouviu-se o sinal de acordar. Raros ergueram-se. Tinha havido serão até a meia-noite. Então, o feitor, um homem magro, corcovado, de tamancos e beiços finos, o feitor, que ganha duzentos mil réis e acha a vida um paraíso, o sr. Correia, entrou pelo barracão onde a manada de homens dormia com a roupa suja e ainda empapada do suor da noite passada. — Eh! lá! rapazes, acorda! Quem não quiser, roda. Eh lá! Fora (Rio, 1995, p.108)

No trecho acima, o papel do feitor é representado por Sr. Correia, personagem que é apontado como essencial na organização e controle do trabalho dos estivadores. A entrada desse homem no barracão dos trabalhadores marca o início da jornada de trabalho, mesmo que ainda seja de madrugada e muitos estejam cansados após um longo período de atividades. Ao utilizar uma linguagem direta e impositiva, o feitor demonstra seu poder de comando sobre os trabalhadores. Ele não apenas os acorda, mas também os pressiona, ameaçando aqueles que optarem por continuar dormindo com a possibilidade de serem substituídos por outros. Essa abordagem indica a autoridade do feitor e sua capacidade de impor disciplina e controle sobre os estivadores. Além disso, a descrição do feitor como alguém que "ganha duzentos mil réis e acha a vida um paraíso" sugere uma certa ironia ou contraste entre a sua posição privilegiada em relação aos trabalhadores e a dureza da vida destes últimos. O narrador observa o feitor, Correia, "cozido ao sol" (Rio, 1995, p.116), enquanto ele se move com despreocupação e até felicidade diante do trabalho árduo dos estivadores. Essa descrição contrasta com a condição dos trabalhadores, que estão sob o calor escaldante e sofrendo com o esforço físico. A frase "Como a vida é banal!" (Rio, 1995, p.116) ressalta a indiferença e a resignação do feitor em relação às dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores. Ao descrever Correia como "um tipo que existe desde que na sociedade organizada há o intermediário entre o patrão e o servo" (Rio, 1995, p.116), o narrador sugere que a sua figura é uma constante na estrutura hierárquica da sociedade, perpetuando-se ao longo do tempo. A ironia presente na observação de que o feitor "vive de migalhas de autoridade contra a vida e independência dos companheiros de classe" (Rio, 1995, p.116) destaca a maneira como ele se beneficia da

submissão e da dependência dos trabalhadores. A cena em que Correia incentiva os trabalhadores a continuarem com o trabalho, enquanto desfruta da "vida boa", ilustra o contraste entre sua posição privilegiada e o sofrimento dos estivadores, reforçando a exploração e a desigualdade no ambiente de trabalho. Parece haver uma correlação direta entre o aumento da hierarquização das posições no ambiente de trabalho e o surgimento de conflitos durante o serviço.

Em outro momento na crônica “A Fome Negra”, o superintendente declara: "Isto é para quem quer! Tudo aqui é livre! As coisas estão muito ruins, sujeitemo-nos. Quem não quiser é livre" (Rio, 1995, p.114). Ao afirmar que "Tudo aqui é livre!", ele aparentemente concede aos trabalhadores a liberdade de aceitar ou recusar as condições impostas pelo trabalho. No entanto, ao mesmo tempo, essa liberdade é oferecida em um contexto de escassez e dificuldades econômicas, como indicado pela observação de que "As coisas estão muito ruins". Essa declaração sugere que, na prática, os trabalhadores têm pouca escolha a não ser aceitar as condições de trabalho, independentemente de quão desfavoráveis possam ser. A expressão "Quem não quiser é livre" parece paradoxal, pois enquanto aparentemente oferece uma opção de recusa, na realidade, dada a falta de alternativas viáveis, implica que a liberdade é meramente ilusória.

As condições sociais e econômicas não apenas influenciavam a competição entre os trabalhadores, mas também ditavam suas formas de organização e luta por direitos trabalhistas. No ambiente laboral de “A Fome Negra”, o narrador deixa visível uma intensa competição, onde os indivíduos disputam oportunidades de subsistência. No entanto, a ambiguidade do espírito competitivo *versus* o espírito de solidariedade está expressa na conversa entre o narrador e um desses trabalhadores portuários:

— De que nacionalidade são vocês?

— Portugueses... Na ilha há poucos espanhóis e homens de cor. Somos nós os fortes.

O fraco, deviam dizer; o fraco dessa lenta agonia de rapazes, de velhos, de pais de famílias numerosas.

Para os contentar, perguntei:

— Por que não pedem a diminuição das horas de trabalho? As pás caíram bruscas. Alguns não compreendiam, outros tinham um risinho de descrença: — Para que, se quase todos se sujeitam? (Rio, 1995, p.117).

A declaração por um lado pode ser vista como uma expressão de autoafirmação e talvez como uma estratégia para reivindicar um status privilegiado dentro do contexto de trabalho. No entanto, a expressão "o fraco, deviam dizer" parece ser uma reflexão do narrador sobre a condição de vulnerabilidade desses trabalhadores com famílias numerosas ou com mais idade que são obrigados a enfrentar jornadas exaustivas e perigosas para sustentar suas famílias. Essa descrição ressalta a desigualdade e contrasta com a referência feita pelos portugueses de que "somos nós os fortes". Já na resposta à indagação do cronista sobre a diminuição das horas de trabalho evidencia a insatisfação e o desejo por melhores condições salariais para os trabalhadores. As reações dos trabalhadores são diversas, variando desde a incompreensão até o risinho de descrença, demonstrando resignação e falta de esperança em mudanças efetivas. No entanto, a resposta emocional do homem de barbas ruivas, expressando a crença de que "há de chegar o dia, o grande dia", reflete a persistência e a esperança de um futuro melhor, apesar das adversidades enfrentadas.

A intensa competição por oportunidades de trabalho resultava em ações contraditórias, que expressavam não apenas conflitos e desunião, mas também solidariedade e um sentimento de comunidade. Em "Trabalhadores de Estiva", destaca-se as condições desafiadoras de trabalho e as iniciativas de resistência adotadas pela classe. A narrativa intensifica-se ao abordar a recente greve, revelando o conflito entre os estivadores e as autoridades policiais, que os rotulavam como "criaturas ferozes". Ressalta-se a organização sindical como uma resposta à exploração, mencionando a "União dos Operários Estivadores" e sua relevância na defesa dos interesses da classe trabalhadora. Na crônica, a "União dos Operários Estivadores" é apresentada como uma entidade crucial na organização e na luta dos trabalhadores portuários. O cronista destaca a força de vontade desses homens, que, por meio de seus próprios esforços, formaram uma classe e impuseram sua presença. A partir da união e da luta coletiva, eles conseguiram melhorias significativas em suas condições de trabalho, como a redução das horas de trabalho e a garantia de salários um pouco mais justos. O narrador faz menção à organização dos trabalhadores em associações:

Há doze anos não havia malandro que, pegado na Gamboa, não se desse logo como trabalhador de estiva. Nesse tempo não havia a associação, não havia o sentimento de classe e os pobres estrangeiros pegados na Marítima trabalhavam por três mil réis dez horas de sol a sol. Os operários reuniram-se. Depois da revolta, começou a se fazer sentir o elemento brasileiro e, desde então, foi uma longa e pertinaz conquista. (Rio, 1995, p.110)

A greve¹² é mencionada como um dos instrumentos utilizados pelos estivadores na busca por melhores condições de trabalho. A narrativa ressalta a solidariedade entre os trabalhadores, mas também expõe a brutalidade das condições em que vivem, com muitos deles sendo obrigados a “mendigar” e a buscar restos de comida para sobreviver após anos de dedicação ao trabalho:

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

Que foi fazer lá? Trabalhou? Pagaram-no; rua! Toda a fraternidade universal se cifra neste horror! (Rio, 1995, p.111)

A crônica “Trabalhadores de Estiva” oferece exemplos concretos das dificuldades enfrentadas pelos estivadores, como a intensidade do trabalho, a remuneração por carga transportada e as disparidades entre diversas empresas. Além disso, a resistência dos estivadores é ilustrada pela formação da União, uma entidade que desempenha o papel de uma espécie de “mútua polícia” para a moralização da classe. O narrador compartilha suas próprias reflexões, revelando uma compreensão profunda das questões sociais em jogo, enquanto destaca a complexidade e a intensidade das lutas. Em determinado trecho, ele parece expressar uma indignação que parece ser compartilhada pelos próprios trabalhadores: “Que fazer? Aquilo tinha que ser até às 5 da tarde!” (Rio, 1995, p.109). Essa combinação de vozes pode sugerir uma conexão entre o narrador de João do Rio e os estivadores, indicando que ele, apesar de tentar manter uma posição hierárquica distante, consegue enxergar e ouvir as personagens. A narrativa aborda o distanciamento entre ele e os trabalhadores e, em seguida, discute o que seria a “principal preocupação” dessa classe. O relato é enriquecido ao mencionar o nome de cada empresa estivadora, indicado pelos trabalhadores, e destaca aquela considerada a menos remuneradora para os trabalhadores.

Certamente, pela minha expressão facial, entenderam que eu os lamentava. O primeiro falou vagamente; outro disse algo, e eu escutei as ideias daqueles corpos desgastados pelo trabalho. A principal preocupação desses indivíduos são as firmas dos estivadores. Elas são conhecidas por eles de cor, e eles as citam sem errar uma sequer: ‘Carlos Wallace, Mello e François, Bernardino Correia Albino, Empresa Estivadora, Picasso e C., Romão Conde e C., Wilson Sons e C., José Viegas Vaz,

¹² A greve mencionada na crônica foi um marco importante para a classe trabalhadora do Rio de Janeiro, especialmente no setor portuário. O movimento dos estivadores foi fortalecido pela criação de associações como a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café, fundada em 1905 com o apoio de sindicatos que ampliaram as demandas coletivas dos trabalhadores. A mobilização de várias categorias, incluindo os estivadores, deu impulso ao movimento operário, particularmente ao engajá-los em greves significativas, como a de 1903. Essas ações também foram fundamentais para a criação de entidades destinadas à proteção e promoção dos direitos da classe trabalhadora.

Lloyde Brasileiro, Capton Jones'. Em cada uma dessas empresas, o uniforme varia de número e até mesmo de salários, como, por exemplo, o Lloyd, que sempre paga menos do que qualquer outra empresa. (Rio, 1995, p.110).

O narrador aborda a resistência dos trabalhadores da estiva na busca pela união da classe e nas conquistas alcançadas desde então, expressando solidariedade ao observar que "Os homens com quem falava tinham uma força de vontade incrível" (Rio, 1995, p.110). Assim, enquanto o narrador lamenta o trabalho desumano executado por esses homens, ele destaca seu respeito pela luta da União dos Operários Estivadores em prol da melhoria das condições de trabalho. O cronista também discorre sobre a organização dos trabalhadores na União dos Operários Estivadores e seus "[...] estatutos que defendem habilmente o seu nobre fim." (Rio, 1995, p.110). Não retrata os trabalhadores apenas como submissos, pois alguns tinham consciência das desigualdades sociais da época. Um deles desabafa com o cronista: "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 estoirar um trabalhador que um larápio? O capital está nas mãos de um grupo restrito e há gente demais absolutamente sem trabalho." (Rio, 1995, p.110).

Aspectos do problema das condições de trabalho reaparecem em outros textos, como em "Os Humildes", recolhido no volume *Cinematographo*, sobre os operários da Companhia do Gás do Rio de Janeiro que, por falta de pagamento, entraram em greve, deixando a cidade às escuras. Em uma abordagem similar às crônicas anteriores, como em "Trabalhadores de Estiva", onde descreve-se o movimento ininterrupto dos carregadores do porto, destacando como esses homens são contínuos como a "correia de uma grande máquina", há uma clara aproximação desses trabalhadores das máquinas devido ao seu trabalho incessante. Em "Os Humildes", o tema central é a greve dos trabalhadores da Companhia de Gás, que resultou na escuridão que envolveu a cidade por vários dias (Rio, 2009, p.139). Os grevistas, descritos como "homens a suar, a sofrer, a morrer", lutavam para fornecer luz a uma cidade que, em sua busca por modernidade e conforto, relegava os menos favorecidos ao esquecimento. O narrador expressa sua solidariedade para com os trabalhadores, evidenciando assim a desigualdade social existente: "E, entretanto, a nossa vida, o nosso conforto, tudo quanto é agradável, assenta na resignação, inconsciente quase, dos humildes e nessa tremenda fúria com que a sociedade os esmigalha, sem olhar ao menos a sua agonia final" dias (Rio, 2009, p.139). Esses trabalhadores permaneciam invisíveis aos olhos da sociedade, sendo notados apenas quando suas ações, como a greve, interrompiam a rotina confortável dos mais privilegiados: "ao acender o bico de gás em vão (...) - Os operários fizeram greve..." dias (Rio,

2009, p.139). O árduo trabalho sob o sol escaldante é contraposto ao conforto proporcionado pela iluminação urbana, tornando essencial que suas demandas sejam ouvidas durante uma greve, a fim de sensibilizar a opinião pública sobre a condição negligenciada desses trabalhadores. Quando a luz falta e a escuridão toma conta da cidade, torna-se evidente para todos o drama enfrentado por esses trabalhadores.

Na crônica, o narrador se posiciona como um observador dos eventos e das condições sociais apresentadas, não atuando diretamente como personagem, mas como uma voz que analisa e comenta os acontecimentos descritos. Essa voz narrativa parece possuir um conhecimento amplo das condições de vida dos menos favorecidos e das injustiças que enfrentam, ao mesmo tempo em que busca manter uma certa objetividade ao expor essas questões. Pode-se considerar que o narrador adota um ponto de vista onisciente, pois tem acesso aos pensamentos e sentimentos das personagens, assim como à contextualização social dos eventos descritos. Ele descreve as condições de trabalho na Companhia de Gás, comparando os trabalhadores a elementos da indústria, como “pistons de uma enorme máquina” (Rio, 2009, p.139), enfatizando a forma como são tratados como objetos e não como seres humanos. O narrador descreve as condições de trabalho: “temperatura de ar livre, à chuva com frio ou calor, quase nus, para entrar numa temperatura de caldeira e de novo sair e tornar a entrar, sem parar, durante horas e horas” (Rio, 2009, p.139).

Nesse sentido, o narrador parece se aproximar de uma lente etnográfica ao explorar as condições de vida dos trabalhadores do gás. Nessa lente, a abordagem busca dar voz ao que normalmente não se percebe, deslocando o *locus* da análise para a “rua”, que se converte em lugar estratégico para se observar a vida cidadã, bem como fenômenos de diferenciação cultural. Nesse sentido, destaca-se na crônica a investigação das condições de vida dos trabalhadores do gás. Em vez de o narrador retratar a função apenas como fornecedores de luz, ele mergulha nas complexidades de suas vidas, revelando suas lutas, angústias e adversidades. Ele delinea claramente o contraste entre a percepção superficial da sociedade, que os vê apenas como peças em um sistema, e a dura realidade que enfrentam diariamente. Figuras como “a elegante menina” e “o negociante grave” representam a indiferença da elite em relação a esses trabalhadores, evidenciando a falta de reconhecimento por aqueles que mantêm a cidade funcionando. A metáfora do “homem preso nas malhas de ferro de um sindicato poderoso” destaca a opressão enfrentada por eles, explorados em benefício de poucos privilegiados. Retrata-se, assim, a exploração desses trabalhadores que garantem à cidade um elemento crucial: a luz. Eles são submetidos a condições extremas de trabalho,

sendo símbolos vivos da exclusão, envoltos na fuligem do carvão mineral que abastecem diariamente.

A narrativa é enriquecida com pequenas histórias presenciadas pelo narrador, que ilustram o sofrimento e a vulnerabilidade dos trabalhadores, não apenas em termos de suas condições de trabalho, mas também da pressão social e econômica que enfrentam para sobreviver. Nesse sentido, ele compartilha pequenas histórias que testemunhou. A primeira envolve um jovem carroceiro ferido, cuja preocupação principal é perder o emprego, evidenciando a precariedade de sua condição e a pressão para continuar trabalhando apesar do risco à sua saúde. A segunda história, sobre um trabalhador morto em um acidente, destaca a normalização das mortes no trabalho e a indiferença da sociedade em relação a essas tragédias cotidianas. Um exemplo disso é mencionado no seguinte trecho:

Amanhã, arranjadas definitivamente as coisas, o bando volta ao horror, ninguém ao passar pelo edifício lembrará tanta gente no trabalho desesperado, e o próprio bando estará resignado. Por quê? Porque é a vida, porque é preciso trabalhar, porque não há remédio... (Rio, 2009, p.140)

Nesse sentido, também é criticada a resignação desses trabalhadores diante de sua condição desumana, explicando que a sociedade os considera meros utensílios de uma “máquina fabulosa de carne e aço” (Rio, 2009, p.140). Essa metáfora ilustra a desumanização e a exploração a que estão sujeitos esses trabalhadores. A imagem ressalta a visão da sociedade em relação aos “humildes”, tratados como meros instrumentos para sustentar o conforto da vida urbana que depende da resignação inconsciente dos trabalhadores. Outro recurso utilizado pelo cronista é a repetição do termo “humildes”, enfatizando a condição social desses trabalhadores e destacando sua vulnerabilidade diante das injustiças do sistema. Essa repetição cria um efeito de ênfase, ampliando o impacto da crítica presente na crônica.

A narrativa adota uma linguagem direta e incisiva ao abordar os acidentes de trabalho e as mortes dos trabalhadores, como evidenciado pela frase: “ninguém imagina a estatística trágica de pobres rapazes, de adolescentes, estropiados, feridos, mortos, esmigalhados pelo trabalho feroz” (Rio, 2009, p.140). Essa abordagem se assemelha às notas curtas nos jornais sobre acidentes de trabalho, essa estratégia é utilizada pelo narrador para apresentar estatísticas sombrias. Por exemplo, revela-se que a maioria dos corpos no necrotério são de trabalhadores desconhecidos, mortos no trabalho, cujas mortes passam despercebidas pela maioria das pessoas. Essa informação serve para ilustrar a negligência e a indiferença em relação à vida desses trabalhadores, que são tratados como descartáveis pela sociedade. Além

disso, o texto ressalta a condição de exploração e medo em que vivem os “trabalhadores humildes”. Desde a infância, são forçados a trabalhar para sobreviver e enfrentam constantemente a opressão dos patrões e feitores: “Os pais trabalhavam de sol a sol. Aos dez anos já trabalham. É preciso trabalhar para ganhar, com medo do patrão poderoso, do feitor, do espia, de toda a gente, para não perder aquela certeza assustada e mortal do pão.” (Rio, 2009, p.141). Essa descrição revela as condições extremas enfrentadas pelos trabalhadores desde tenra idade, evidenciando uma realidade marcada pela exploração e pela falta de segurança econômica.

O cronista descreve os trabalhadores como "almas sem luz" (Rio, 2009, p.141), sugerindo a ausência de esperança e dignidade em suas vidas. Esses indivíduos parecem imersos na escuridão, tanto literalmente, devido às condições de trabalho precárias, quanto figurativamente, por falta de oportunidades, educação, direitos básicos e dignidade. Eles absorvem a opacidade dos ambientes desfavorecidos onde vivem, caracterizados pela falta de acesso a oportunidades educacionais, empregos decentes, serviços de saúde adequados e infraestrutura básica. Como resultado, enfrentam dificuldades para prosperar e melhorar suas condições de vida, frequentemente presos em situações de pobreza, exclusão social e marginalização, com perspectivas limitadas para o futuro. A crônica compara os trabalhadores a animais de carga, como cavalos ou bois, cujas vidas são dominadas pelo trabalho árduo e repetitivo, sugerindo que "o próprio instinto se encurta" (Rio, 2009, p.141). Essa frase indica que esses trabalhadores estão reduzidos a instintos básicos de sobrevivência, privados da oportunidade de desenvolver plenamente sua humanidade. Imersos na rotina de trabalho, eles não têm espaço para aspirações ou sonhos.

A partir da crônica “Os Humildes” podemos refletir sobre a diversidade entre os espaços urbanos e as disparidades sociais e econômicas, conforme discutido por Milton Santos (2006). Ele utiliza o termo "espaços opacos" para descrever locais que muitas vezes escapam à percepção da lógica dominante, mesmo estando inseridos em ambientes conformados por essa mesma lógica. Tais espaços são formados por práticas que fogem das convenções visuais e teóricas comuns (Certeau, 1998), sendo moldados pelas ações do "homem ordinário", que vive e sobrevive no cotidiano urbano (Jacques, 2012, p.195). Os indivíduos que ocupam os espaços opacos são pertencentes ao setor informal da economia, englobam moradores de rua, catadores, ambulantes, entre outros, cujas atividades contribuem para uma racionalidade peculiar. Por outro lado, os espaços luminosos, segundo Santos (2006,

p.221), refletem a racionalidade hegemônica, caracterizando-se como ambientes sagrados, precisos, midiáticos e subordinados ao mercado e ao consumo.

Em áreas consideradas opacas, surgem as chamadas contra racionalidades, especialmente entre grupos marginalizados, onde as condições sociais e econômicas dificultam a adesão às racionalidades dominantes. Apesar da precariedade enfrentada por uma parcela significativa da população nas grandes cidades, ainda se observa uma produção de necessidades baseada no consumo das classes mais abastadas. Isso culmina em uma divisão flexível e adaptável do trabalho, conhecida como "flexibilidade tropical", na qual os trabalhadores pobres se envolvem em uma variedade infinita de atividades, adaptando-se às circunstâncias (Santos, 2006, p.210). Em "Os Humildes", o narrador oferece uma visão da condição dos trabalhadores pobres, destacando como seu árduo labor sustenta o estilo de vida luxuoso e confortável das classes privilegiadas: "Quando pensou a cidade que havia, com efeito, por trás daquela sinistra fachada do Gás, homens a suar, a sofrer, a morrer para lhe dar a luz que é civilização e conforto" (Rio, 2009, p.139). Enquanto a elite desfruta dos benefícios da civilização, raramente considera os sacrifícios e sofrimentos dos trabalhadores. A crônica evidencia como esses trabalhadores, cujo labor é crucial para manter o conforto dos mais abastados, são frequentemente negligenciados e menosprezados pela sociedade. Enquanto esses trabalhadores pobres se veem envolvidos em um esforço desesperado, a cidade continua com sua rotina, frequentemente ignorando tanto sua presença quanto sua importância na manutenção do estilo de vida "moderno".

A crônica "Os Humildes" vai além de simplesmente analisar a exploração dos operários da companhia de gás, expandindo seu escopo para diversas outras ocupações desempenhadas por trabalhadores braçais, todos enfrentando a mesma dura realidade da exploração de sua força de trabalho. Jovens estivadores do porto, trabalhadores em pedreiras e condutores de carroças, de acordo com o narrador todos envelhecem precocemente devido às condições adversas em que laboram. Nesse contexto, o narrador parece adotar uma perspectiva que se assemelha à lente de leitura do cartógrafo ao realizar um minucioso exame dos diferentes espaços urbanos que descreve, captando nuances e detalhes que revelam as condições de vida e trabalho dos habitantes da cidade. A narrativa convida o leitor a imergir nas realidades ali representadas. Ao descrever esses ambientes, o cronista não se limita a uma abordagem superficial; ele investiga as hierarquias de poder, as interações sociais e as formas de exploração e opressão que permeiam esses locais. O necrotério é retratado como um local sombrio, onde os corpos dos trabalhadores mortos são depositados sem muita cerimônia. No

porto, os estivadores enfrentam condições precárias e riscos constantes para garantir o funcionamento das atividades portuárias. As fábricas e empresas também são descritas como espaços de opressão, onde os trabalhadores são tratados como meros instrumentos de produção, enfrentando condições desumanas de trabalho e falta de reconhecimento ou dignidade. Essa abordagem revela não apenas os espaços da cidade, mas também as complexas realidades sociais que os habitam.

Ainda a expansão temática evidencia uma retomada dos aspectos discutidos em "A Fome Negra", visando reforçar a necessidade de reconhecer e valorizar trabalhadores como os carregadores que frequentemente são negligenciados pela sociedade. Ao longo da crônica, são detalhadas as condições desumanas de trabalho enfrentadas pelos operários, em diferentes ambientes industriais, destacando a opressão presente nas fábricas e empresas. O narrador salienta a exploração implacável desses trabalhadores, cujas vidas são marcadas pela pobreza desde o nascimento, privando-os da possibilidade de alcançar melhorias em suas condições de vida e de acumular riquezas ao longo do tempo.

– Olhe o feitor. Pelo amor de Deus, não fale, que eu sou demitido!

E os fracos, os tímidos, os covardes ganem com medo de tudo, do feitor, do patrão, símbolo molossiano que eles não conhecem, dos companheiros, de nós mesmos:

– Para que quer saber meu nome? Não sei! Deixe-me trabalhar! Estou muito bem!

É ali, a dois passos, um dos trustes de exploração da vida humana, do esgotamento de pobres diabos, que nasceram pobres, que vivem pobres e que morrerão, abreviados pelo trabalho, ainda pobres, sem ao menos essa compensação magna: o dinheiro. O messias que se erguer nesse ambiente está perdido. (...) (Rio, 2009, p.143)

Nesse sentido, o cronista ainda ressalta nesse contexto a figura do "messias", ou "líder", que poderia trazer mudanças significativas para esses trabalhadores, mas que é retratada como algo quase impossível de surgir nesse ambiente hostil. Uma vez que a suspeita e o medo são constantes, o patrão e suas forças aliadas fazem de tudo para evitar qualquer ideia que possa ameaçar seus interesses, incluindo o terror, a vigilância, a hostilidade e a difamação. Também é mencionada a figura do "devotado", isto é, um indivíduo que se posiciona em favor dos trabalhadores e busca melhorar sua condição por meio de ideias como a "emancipação do operariado". No entanto, esse indivíduo é prontamente rotulado como um subversivo pelos interesses estabelecidos, incluindo a polícia, os feitores e os próprios colegas de trabalho, que são manipulados ou coagidos a rejeitá-lo. A greve é personificada como um

“protesto de treva” e um “espasmo de sombra” (Rio, 2009, p.144), criando uma atmosfera de resistência e luta.

Partindo do contexto dos “trabalhadores humildes” descrito anteriormente, adentramos agora na movimentada Rua do Ouvidor, onde se desenrola a crônica "As Mariposas do Luxo", publicada originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 1907 e presente no volume *A Alma Encantadora das Ruas*. O narrador levanta a questão da baixa probabilidade de mobilidade social para mulheres operárias. Elas de forma semelhante aos homens da estiva e aos funcionários da companhia de gás também enfrentavam escassas (ou nulas) oportunidades de ascensão social e econômica. Na crônica, narra-se o passeio das operárias que ao saírem do trabalho param diante das vitrines de produtos importados e são comparadas a "mariposas", atraídas pelo brilho dos objetos de luxo. O termo "mariposas" sugere uma sensação de encanto e fascínio, evocando também a fragilidade e efemeridade, destacando assim o contraste entre as aspirações de luxo e os limites impostos pela condição social.

A crônica se inicia com a descrição da cena em que duas jovens, Maria e sua companheira de trabalho, param diante de uma vitrine na Rua do Ouvidor, encantadas com os luxuosos objetos expostos. O emprego de expressões como "com os olhos ávidos" (Rio, 1995, p.101) evidencia a intensidade do desejo das jovens ao admirarem os itens luxuosos, os quais são minuciosamente descritos. Destacam-se as sedas, plumas, guipures e rendas, contribuindo para a criação de uma imagem de requinte e opulência. Além disso, o narrador utiliza metáforas e imagens para descrever o ambiente da rua durante o entardecer. A hora é descrita como "indecisa", sugerindo uma transição entre o dia e a noite, enquanto o movimento na rua relaxa-se como "um delirante a gozar os minutos de uma breve acalmia". A descrição do ambiente ressalta que os combustores ainda não foram acesos e os focos elétricos ainda não ardem, indicando que a iluminação artificial ainda não dominou completamente a rua. Nesse hiato de tempo em que a rua se apaga é quando têm espaço as “mariposas”, espaço para gozarem, ao menos com o olhar, dos luxos que ali estão presentes. Antes que os combustores da rua se acendessem, podemos compreender nessa crônica que normalmente, nesse cotidiano diário, não há muitos espaços de contato dos transeuntes das diferentes classes, ou ao menos, não deveria haver. As operárias são descritas como tendo consciência de que seu espaço de aproximação daquele luxo era restrito, efêmero, “sabem” que ao acender das luzes seu tempo de apreciação dos luxos “acabou”.

O momento em que as mulheres observam as vitrines é descrito como o período em que os relógios acabaram de bater seis horas, marcando o final do dia de trabalho para muitas pessoas. A luz acinzentada das primeiras sombras cria uma atmosfera melancólica e nostálgica, enquanto as cortinas de ferro correndo com fragor em algumas casas sugerem o fechamento dos estabelecimentos comerciais. Essa imagem contrasta com a agitação habitual da Rua do Ouvidor, criando um momento de calma antes do anoitecer. Para além do contraste de movimento, destaca-se o contraste entre os diferentes grupos sociais que frequentam a rua. Enquanto as "*professional beauties*" e as damas da alta sociedade já se retiraram, a rua é ocupada por trabalhadores retornando do trabalho e operárias que "mourejaram todo o dia" (Rio, 1995 p.101).

O narrador demonstra um distanciamento na observação, descrevendo minuciosamente a Rua do Ouvidor, os detalhes das vitrines e as interações das mulheres com os objetos de luxo. Essa atenção evidencia uma sensibilidade para os aspectos estéticos e sociais do ambiente urbano. A voz narrativa em João do Rio mergulha na experiência desses grupos sociais menos visíveis, revelando suas esperanças, sonhos e frustrações. Nesse sentido, a leitura parece se aproximar da lente da *flânerie*. Assim como o *flâneur*, que vagueia pelas ruas da cidade absorvendo suas impressões e reflexões, o narrador de "Mariposas do Luxo" conduz a narrativa por uma jornada sensorial e emocional, explorando as nuances da vida urbana e os anseios das mulheres marginalizadas pela sociedade. Independentemente de sua condição de pobreza e de serem mulheres, a rua lhes proporciona a oportunidade de poderem caminhar despreziosamente, mesmo que durante um curto espaço de tempo. A crônica acompanha essas mulheres em uma precisa progressão temporal, desde a "hora indecisa" com sua luz tênue e acinzentada até o momento em que os modernos "combustores" urbanos se acendem, vestindo a cidade com o "delírio" de sua iluminação elétrica, quase cegando os transeuntes. Esse contraste entre a luz suave do entardecer e a iluminação elétrica sugere uma transformação da cidade, que se torna um espetáculo visual e sensorial.

Caminhando lentamente sob a lente do *flâneur* pela crônica, o narrador acompanha os passos das personagens, observando a contraposição no caminhar dos trabalhadores que passam pela Rua do Ouvidor e das mulheres que a percorrem ao entardecer. O ritmo lento reflete não apenas a observação meticulosa do narrador, mas também uma resistência ao frenesi da modernidade urbana. Enquanto os operários são descritos com a "lata do almoço presa ao dedo mínimo", usando tamancos e percorrendo a rua conversando uns com os outros ou calados, "metidos com o próprio eu", as mulheres são apresentadas com delicadeza,

mesmo em meio à sua condição humilde. Elas caminham devagar, "quase sempre duas a duas, parando de mostra em mostra, olhando, discutindo, vendo" (Rio, 1995, p.102). Essa contraposição entre os operários e as mulheres evoca uma sensação de fragilidade e vulnerabilidade diante das tentações e dificuldades da vida urbana. A lentidão da caminhada das mulheres se assemelha a experiência do *flâneur*, que resiste à velocidade do progresso.

A crônica de João do Rio destaca a invisibilidade dessas mulheres para a sociedade, sendo notadas apenas por caixeiros em busca de amor ou "pícaros sacerdotes de conquistas", sugerindo que são percebidas apenas por aqueles com interesses maliciosos. A utilização dos termos "anônimas" e "fulanitas do gozo" pelo narrador reforça essa ideia de anonimato e invisibilidade. Sobre as trabalhadoras, o cronista comenta: "Elas, coitadinhas! passam todos os dias a essa hora indecisa e parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a Vida cruel? Trabalho, trabalho" (Rio, 1995, p.102). O termo "tontos de luxo" destaca o contraste entre suas vidas simples e a tentação do luxo ao redor, enquanto "inebriados de olhar" indica sua fascinação pelas vitrines. A pergunta retórica sobre o destino cruel da vida delas, seguida da resposta "trabalho", enfatiza a dureza de suas circunstâncias e sua determinação em enfrentá-las. O contraste entre a elegância almejada por essas mulheres e sua condição de pobreza é acentuado pela descrição dos detalhes de suas roupas e acessórios. Embora os vestidos sejam descritos como "simples" e "desgastados", o narrador destaca o cuidado com a aparência, mesmo em meio à adversidade. Adornos modestos, como brincos simples, correntinhas de ouro e "pedras baratas", ressaltam o contraste entre o desejo de possuir objetos de luxo e a realidade da pobreza dessas mulheres. Essa tensão entre desejo e realidade é enfatizada pela frase "Quantos sacrifícios essa limpeza não representa?" (Rio, 1995, p.102), sugerindo que a aparência das mulheres esconde os esforços e privações que enfrentam para manter essa imagem. A atenção das personagens aos detalhes reflete não apenas o desejo de manter uma imagem respeitável, mas também a determinação em encontrar beleza e dignidade, mesmo em meio à adversidade.

O narrador, através de uma perspectiva *flâneur*, revela o encantamento das mulheres ao admirar as vitrines, mergulhando nos detalhes e nuances de suas reações. Diferente da lente adotada nas crônicas anteriores, isto é, de etnógrafo que busca compreender a complexidade das interações sociais e culturais. Ele constrói suas narrativas não apenas a partir de observações pessoais, mas também de diálogos entre diferentes personagens, representando a diversidade de vozes e opiniões presentes na sociedade. Ao invés de expressar sua própria opinião de forma explícita, o etnógrafo procura traduzir as práticas e

significados culturais subjacentes às interações humanas, buscando entender as dinâmicas sociais em jogo. Já sob a lente da *flanerie*, o narrador não tem um envolvimento tão direto com as personagens. Ele mostra como as mulheres se deixam envolver pelos sonhos e pela ilusão dos modelos padronizados, mas mantém sua individualidade intacta, consciente tanto de si mesmo quanto do contexto social que o cerca. Ele não se limita a registrar passivamente os acontecimentos, mas utiliza sua posição de sujeito ativo para expressar sua indignação diante da uniformização dos desejos, gostos e comportamentos impostos pela sociedade. Ao observar as "mariposas do luxo", o narrador captura não apenas o momento do sonho e do desejo insatisfeito, mas também evidencia como essas representações da modernidade se infiltram em todos os cantos da cidade, alcançando até mesmo os grupos socialmente excluídos.

A interação entre as personagens enquanto observam as vitrines revela uma mistura complexa de sentimentos, incluindo admiração, inveja e resignação das "mariposas do luxo". Durante a conversa, pontuada por comentários sobre os objetos luxuosos expostos nas vitrines, elas também refletem sobre sua própria condição econômica e as limitações de suas vidas. As vitrines são descritas como "sinfonias de cores suaves" (Rio, 1995, p.103), evocando uma sensação de beleza estética que contrasta fortemente com a realidade das protagonistas, que estão prestes a retornar para suas casas modestas. A tristeza das mulheres é transmitida através de suas reflexões internas e dos questionamentos retóricos do narrador. Ao indagar "Por que pobres, se são bonitas, se nasceram também para gozar, para viver?" (Rio, 1995, p.103). O cronista parece expressar não apenas a frustração das protagonistas diante da desigualdade social, mas também critica a injustiça subjacente a uma sociedade que nega oportunidades com base na condição econômica. O contraste entre as protagonistas e outro casal que se diverte observando as flores em outra vitrine ressalta ainda mais a disparidade de experiências entre diferentes classes sociais. Enquanto as "mariposas do luxo" estão mergulhadas na tristeza de não poderem possuir o que desejam, o casal mais alegre parece despreocupado com questões financeiras, desfrutando da extravagância das flores sem considerar seu preço elevado. A conversa do casal sobre o preço das flores revela uma visão cínica e irônica sobre a extravagância e os caprichos da classe alta. Essa troca de diálogos serve como uma crítica à frivolidade e superficialidade das classes privilegiadas, que muitas vezes ignoram as dificuldades enfrentadas pela classe trabalhadora.

Outra tensão interessante é a tristeza das mulheres diante da loja de objetos de luxo. Enquanto as vitrines exibem estátuas de bronze, prata e terracota, além de tapetes exóticos e

luxuosos, as mulheres, embora fascinadas, não podem deixar de se sentir deslocadas e inadequadas diante da opulência ali presente. A interação com o caixeiro da loja acrescenta outra camada de complexidade à cena: “— Bonitos, não é? São de cauda de avestruz. Foram precisos quarenta avestruzes para fazer o menor. A senhora deseja comprar?” (Rio, 1995, p.104). A pergunta sobre os tapetes revela a ingenuidade das mulheres e sua curiosidade genuína, mas a resposta irônica do caixeiro ressalta a sua posição de poder e superioridade, além de sublinhar a inacessibilidade desses objetos de luxo para as mulheres. A vergonha e os risos nervosos das mulheres após a resposta do caixeiro evidenciam a consciência de sua própria condição econômica e social desfavorecida. Essas interações e os desejos suscitados pelas vitrines refletem a mercantilização da experiência urbana, conforme discutido por Walter Benjamin (1985). Para essas mulheres, as mercadorias nas vitrines não são apenas objetos de consumo, mas fetiches que simbolizam sucesso, realização pessoal e felicidade. A cidade, assim, se transforma em um mercado que expõe mercadorias tanto para os ricos quanto para os pobres, produzindo desejos e fantasias naqueles que apenas podem imaginar a posse desses luxos.

A progressão narrativa, desde a descrição das vitrines repletas de produtos variados até o foco nas joias, intensifica o sentimento de fascínio e tentação experimentado pelas protagonistas: “Seguem como que enleadas naquele enovelamento de coisas capitosas — montras de rendas, montras de perfumes, montras toilettes, montras de flores — a chamá-las, a tentá-las, a entontecê-las com corrosivo desejo de gozar.” (Rio, 1995, p.104). A fixação das mulheres nas joias expostas revela um desejo irresistível que as domina por completo. A descrição de suas reações como “os olhos ansiosos” e “a atenção comovida guardando até mesmo as minúcias mais insignificantes” (Rio, 1995, p.104) transmitem uma profunda conexão emocional com os objetos de luxo, ressaltando o poder sedutor desses itens.

A chegada às vitrines dos ourives marca o clímax da cena, onde a tentação atinge seu ápice. As mulheres se veem diante de joias deslumbrantes, desejando ardentemente possuí-las, mesmo que apenas por um momento. Os comentários sobre os preços das joias e a consideração de comprar itens mais acessíveis demonstram a resignação das mulheres diante de sua condição financeira limitada, ao mesmo tempo em que alimentam sua fantasia de pertencer àquele mundo de luxo e ostentação.

— Oh! aquelas pedras negras!

— Três contos!

Depois, como se ao lado um príncipe invisível estivesse a querer recompensar a mais modesta, comentam as jóias baratas, os objetos de prata, as bolsinhas, os broches com corações, os anéis insignificantes.

— Ah! se eu pudesse comprar aquele!

— É só quarenta e cinco! E aquele relóginho, vês? de ouro... (Rio, 1995, p.104)

Essa cena enfatiza o fascínio das mulheres pelas joias e a irresistível atração que estas exercem sobre elas. As mulheres são descritas como “sérias” e “com o peito arfante”, completamente absorvidas pelo fascínio. A imagem das pedras preciosas operando “sortilégios nos escrínios de seda” evoca a ideia de um encantamento, onde as joias têm o poder de exercer uma influência mágica sobre as protagonistas, prendendo-as em um mundo de luxo e fantasia. Para reforçar essa ideia, o narrador utiliza elementos sensoriais para descrever a reação das mulheres diante das vitrines, destacando a “tensão em seus semblantes”, o “aperto do cabo da sombrinha” e o “esforço da atenção nos lábios pendentes” (Rio, 1995, p.105). O cronista utiliza metáforas como “o peito a arfar” e “mãos frias com a ideia desse luxo corrosivo” para transmitir a intensidade do impacto emocional que essas imagens provocam nelas.

Ao longo da crônica, o narrador parece também adotar uma perspectiva semelhante à do cartógrafo, imergindo profundamente na experiência urbana para além da mera observação das “mariposas do luxo”. De forma semelhante a um cartógrafo que se propõe a mapear um território novo, o narrador busca compreender e registrar as nuances da vida urbana, mesmo em espaços aparentemente conhecidos. A narrativa descreve o movimento das personagens pelas ruas da cidade, revelando suas interações com o ambiente urbano e com as vitrines das lojas de luxo. Assim, o narrador da crônica mergulha nas experiências das personagens, observando seus gestos, diálogos e reações diante das vitrines de luxo. A partir da caminhada pelas ruas na companhia dessas personagens, o narrador busca compreender as variações intensivas e as possibilidades de experiências urbanas singulares.

A voz narrativa parece mapear não apenas os espaços físicos da cidade, mas também os processos de subjetivação que ocorrem dentro dela, como na Rua do Ouvidor onde menciona a agitação diurna, mas que se acalma ao final do dia, proporcionando um cenário considerado “ideal” para o passeio das mulheres pobres, antes mesmo do acendimento das luzes artificiais e com o surgimento das primeiras sombras. Nesse cenário, diversas lojas são mencionadas, com destaque para suas vitrines repletas de produtos de luxo. Por outro lado, o Largo de São Francisco é destacado como um ambiente movimentado e ruidoso, onde os

homens se aglomeram e as vozes ecoam nas confeitarias próximas. As personagens, ao passarem por esse espaço, demonstram uma postura discreta e apressada, aparentemente concentradas em seus próprios pensamentos e preocupações. Ao se despedirem no Largo, elas expressam a habitual rotina de visitar as lojas de luxo todos os dias, revelando uma busca incessante por uma vida mais glamorosa. O narrador, ao descrevê-las como "mendigas do luxo" e "eternas fulanitas da vaidade" (Rio, 1995, p.105), mostra os desejos que foram insuflados nessas mulheres pelas mercadorias nas vitrines.

A crônica "Mariposas do Luxo" retoma a tensão entre os espaços opacos e luminosos nas cidades modernas. Os espaços opacos são habitados por aqueles que operam à margem da sociedade dominante e são caracterizados pela informalidade, precariedade e resiliência, onde práticas de sobrevivência florescem, desafiando a ordem estabelecida. Em contraste, os espaços luminosos são os epicentros da visibilidade, controle e consumo. Estes locais altamente regulados e monitorados refletem e perpetuam as estruturas de poder. A ordem, a segurança e a limpeza devem ser mantidas rigorosamente nos espaços de luminosidade. A tensão entre esses espaços se manifesta de várias formas. Por um lado, os espaços luminosos frequentemente dependem da exploração e marginalização daqueles que habitam os espaços opacos. O trabalho árduo e mal remunerado dos moradores dos espaços opacos sustenta o conforto e o luxo dos espaços luminosos. Por outro lado, os habitantes dos espaços opacos resistem e subvertem as lógicas dominantes, criando formas alternativas de economia e socialidade que desafiam as normas impostas pelos espaços luminosos. Em "Mariposas do Luxo", as personagens estão imersas em um ambiente luminoso, mas sua própria presença traz uma opacidade que não permite que sejam iluminadas nem mesmo por esse ambiente vibrante. Essa opacidade é simbolizada por seus gestos, trajes e pela impossibilidade de consumo e realização de desejos que sugerem almejar:

Já se divisam perfeitamente as pessoas no Largo de S. Francisco — onde estão os bondes para a Cidade Nova, para a Rua da América, para o Saco. Elas tomam um ar honesto. Os tacões das botinas batem no asfalto. Vão como quem tem pressa, como quem perdeu muito tempo. Da Avenida Uruguaiana para diante não olham mais nada, caladas, sem comentários. (Rio, 1995, p.105)

Na descrição das pessoas que se aproximam do Largo de S. Francisco, onde estão os bondes para vários destinos, ao avançarem para a Avenida Uruguaiana, as mulheres parecem perder o interesse pelo ambiente ao seu redor, tornando-se silenciosas e desinteressadas. Essa mudança de comportamento pode ser interpretada como uma forma um retorno à opacidade. Essa dinâmica ressalta ainda mais a complexidade das interações entre os espaços urbanos e

seus habitantes, mostrando como diferentes áreas da cidade podem evocar diferentes comportamentos e percepções. Para além disso, a dualidade entre luminoso e opaco sugere uma complexidade nas interações entre os espaços urbanos e aqueles que os habitam, desafiando as noções convencionais de luminosidade e opacidade. Enquanto os estivadores mergulham na escuridão do trabalho duro, as mulheres em "Mariposas do Luxo" trazem consigo uma aura de opacidade, que mesmo em meio ao brilho do espaço urbano, essas mulheres não conseguem ser iluminadas.

Na crônica “Trabalhadores de Estiva” a opacidade e a luminosidade coexistem em um mesmo espaço e se complementam. O cronista retrata os espaços opacos da estiva como lugares de trabalho árduo e dificuldades, contrastando com o espaço luminoso do convés do navio. No entanto, essa separação entre opacidade e luminosidade é rapidamente desafiada pela narrativa, que mostra como esses espaços podem se mesclar e/ou se transformar dependendo das atividades e percepções envolvidas. Essa interação dinâmica entre espaços opacos e luminosos sugere uma complexidade e fluidez que desafiam as categorias tradicionais, refletindo sobre a natureza intercambiável desses espaços na cidade. O narrador opta por focar seu olhar sob os espaços opacos e os constrói como lugares onde as dificuldades, o trabalho árduo e as lutas dos trabalhadores da estiva ocorrem. No porão do navio, por exemplo, a atmosfera é sufocante e escura, com os trabalhadores suando e lutando sob condições adversas. A luz é escassa nesses espaços e a descrição sugere uma sensação de confinamento e opressão. Além disso, a narrativa enfatiza a dureza do trabalho dos estivadores, com a repetição mecânica das tarefas e o cansaço físico evidente (Rio, 1995, p.109). Por outro lado, os espaços luminosos são poucos e contrastam fortemente com o ambiente opaco do cais e do porão do navio. Um exemplo é o convés do navio, onde os cavalheiros de *smoking* e damas com sedas se reúnem, desfrutando de uma atmosfera mais arejada e iluminada. Esse espaço luminoso é apresentado como uma espécie de contraste irônico à escuridão e à exaustão dos trabalhadores no porão, destacando as disparidades sociais e econômicas presentes na cena. Enquanto, um dos trabalhadores chega a golpear sangue, os passageiros “debochavam, em inglês, as belezas da nossa baía.” (Rio, 1995, p.111). Oscila-se rapidamente entre a luminosidade e a opacidade do espaço:

Um cavalheiro cheio de brilhantes, no portaló, perguntou-me se eu não vira a Lola. Desci, meti-me num bote, fiz dar a volta para ver mais uma vez aquela morte lenta entre os pesos. A tarde caíra completamente. Ritmados pelo arrastar das correntes, os quatro homens, dirigidos do convés do *steamer*, carregavam, tiravam sempre de dentro do saveiro mais sacas, sempre sacas, com as mãos disformes, as unhas roxas, suando, arrebetando de fadiga. (Rio, 1995, p.111)

A cena retratada pelo narrador evidencia a exaustão e a monotonia do trabalho árduo e repetitivo dos estivadores. As “mãos disformes e unhas roxas” dos estivadores são marcas físicas da exploração e do sacrifício, enquanto o suor e a fadiga extenuam seus corpos, sublinhando a extrema dureza do trabalho. Os estivadores, concentrados apenas em suas tarefas, não conseguem perceber a passagem da tarde para a noite. Suas vidas são consumidas pelo trabalho, e a luminosidade ao redor deles se torna irrelevante diante da luta constante pela sobrevivência. Essa cena não apenas ilustra a separação entre os espaços opacos e luminosos, mas também a separação simbólica entre as diferentes esferas sociais. Enquanto os espaços luminosos são ocupados pela elite, que desfruta de conforto e visibilidade, os espaços opacos abrigam aqueles que são invisíveis, cujas vidas são definidas pela labuta e pela invisibilidade social. A opacidade em que os estivadores estão imersos também representa a exclusão e a marginalização que enfrentam diariamente, mesmo quando estão fisicamente próximos dos espaços de poder e privilégio.

Desse modo, o narrador nas crônicas lidas de João do Rio utiliza diferentes lentes de leitura para examinar os trabalhadores e descrever o espaço urbano. Ao destacar suas atividades diárias nos locais de trabalho, como o cais, as fábricas e as pedreiras, ele revela não apenas a natureza dos espaços físicos, mas também as relações sociais que os permeiam. Os trabalhadores são representados como indivíduos imersos em ambientes hostis e precários, onde são tratados como meros instrumentos de produção. Suas interações nos botequins ao redor do cais, durante os momentos de pausa e nos transportes públicos, oferecem uma visão mais íntima do espaço urbano, revelando os raros momentos de desconpressão em meio à dura rotina de trabalho. Além disso, personagens como as "Mariposas do Luxo" podem mostrar os contrastes sociais presentes na cidade. As protagonistas da crônica representam as aspirações da classe menos privilegiada, desejando o luxo e a beleza que estão fora de seu alcance. A Rua do Ouvidor e as montras das lojas de luxo se tornam os espaços onde esses contrastes são mais evidentes, onde a realidade da condição social das personagens é confrontada com a sedução do luxo e da ostentação. Portanto, as personagens (trabalhadores) não apenas preenchem o espaço urbano de sentido, mas também ajudam a explorar as complexidades e desigualdades presentes no contexto observado pela crônica.

2.2 A cultura das ruas

Após percorrer os espaços do Rio de Janeiro, o narrador em João do Rio evidencia como seus trabalhadores são permeados por e permeiam a cultura das ruas, conduzindo-nos a uma reflexão profunda sobre a rua como um ponto central de agregação e disputas de identidades e interesses. Nessa jornada pela cidade, o cronista nos apresenta uma verdadeira tapeçaria de imagens, onde artistas anônimos, músicos de coretos, murais pictóricos e trabalhadores ambulantes tecem as nuances da vida urbana, constantemente reinventando formas de sobrevivência à margem da vida oficial. É nesse contexto de efervescência cultural e social que nos deparamos com a crônica "Os Mercadores de livros e a leitura das ruas", originalmente publicada na *Gazeta de Notícias* em 1906, que mergulha nas intrincadas camadas da vida urbana carioca, revelando como os mercadores de livros ambulantes não apenas comercializam obras literárias, mas também atuam como agentes de disseminação cultural e de conexão entre os diferentes estratos sociais que povoam as ruas da cidade.

A crônica retrata a cena de um vendedor de livros em uma esquina próxima ao Teatro São Pedro. São utilizadas características físicas e comportamentais para descrever Arcanjo (vendedor ambulante de livros): "Arcanjo, italiano, analfabeto, vende jornais e livros. É gordo, desconfiado e pançudo." (Rio, 1995, p.47). O narrador, ao parar ali, fica curioso em examinar os livros à venda. Ele observa uma variedade de títulos, que incluem desde patriotadas até obras literárias como "O Evangelho de um Triste" e "Desafogos Líricos". Surpreendido pela diversidade dos livros expostos, ele expressa incredulidade ao constatar que muitos desses títulos são os mesmos vendidos ao povo há décadas, sugerindo uma certa estagnação ou repetição na oferta literária popular. São utilizadas pelo narrador imagens sensoriais para descrever os livros à venda, mencionando que estavam "cheios de pó" e com as "capas entortadas pelo sol", criando uma atmosfera visual que reforça a ideia de que esses livros são antigos e pouco manuseados.

Na crônica "Mercadores de Livros", o narrador parece adotar uma perspectiva que se assemelha tanto à lente do etnógrafo quanto à do cartógrafo ao observar e descrever os vendedores de livros que percorrem os diversos espaços da cidade. Ao mencionar a esquina do teatro S. Pedro como ponto de partida, o narrador destaca um local específico da cidade onde Arcanjo realiza suas atividades comerciais. O diálogo com o vendedor de livros italiano revela informações importantes como a evolução do comércio de livros na cidade, destacando

a presença crescente e diversificada de vendedores ambulantes, desde “africanos” até “rapazes locais”, bem como as estratégias de venda utilizadas, que vão desde a exibição de tabuleiros em pontos específicos até a abordagem direta aos potenciais compradores. Destaca-se a diversidade dos vendedores encontrados nas ruas, afirmando que eles são "de todas as cores, de todos os feitios" (Rio, 1995, p.47) e os compara a uma "chusma incontável" que se espalha pela cidade, utilizando essa metáfora parece sugerir uma imagem de multidão e movimento constante desses vendedores. A partir daí, o narrador amplia sua observação para além desse ponto inicial, descrevendo como os vendedores se espalham pela cidade todas as manhãs, entrando em casas comerciais, subindo morros, percorrendo os subúrbios e estacionando em lugares de movimento. Essa descrição detalhada dos diferentes locais visitados pelos vendedores cria uma espécie de trajeto realizado por esses trabalhadores ao longo do dia.

Além disso, o narrador se aproxima da lente do etnógrafo ao oferecer uma caracterização diversificada dos vendedores de livros encontrados em cada local, destacando suas peculiaridades e comportamentos distintos. Nesse sentido, ele destaca a predominância dos vendedores de Bíblias protestantes, descritos como os mais atilados e argutos, que oferecem os livros espirituais de forma persuasiva, apelando para a religião e prometendo ensinamentos eternos. Em contraste, há vendedores com características distintas, como o velho Maia, que aprecia encadernações vermelhas, ou o Conegundes, descrito como escandaloso e relapso. Já na descrição de Artur, o narrador utiliza da ironia para destacar a estratégia do vendedor para ganhar coragem para vender os livros. Enquanto os vendedores geralmente procuram transmitir uma imagem confiante e persuasiva aos clientes, Artur adota um método questionável: ele frequenta tabernas e consome álcool para impulsionar sua autoconfiança antes de iniciar suas vendas. Esta abordagem contraditória revela uma discrepância entre a imagem que o vendedor deseja projetar - de confiante e dedicado - e suas ações reais, como recorrer ao álcool para vencer a timidez ou a insegurança.

O narrador também destaca os diferentes estilos de abordagem dos vendedores, desde os mais solenes aos mais alegres, e até mesmo os que utilizam a arte do pregão, como o vendedor que canta versos em plena luz do dia para chamar a atenção dos potenciais compradores. São citados alguns versos deste pregão na crônica:

Meu Deus, que noite sonora!

O céu está todo estrelado.

Eu com o cavaquinho na mão

E a morena ao lado. (Rio, 1995, p.48)

No exemplo dado, o pregão é representado por uma espécie de serenata poética, onde o vendedor recita versos românticos em alto e bom som, mesmo durante o dia. Ao invés de se limitar a uma abordagem simples e direta, esse vendedor opta por uma estratégia mais teatral e chamativa, recorrendo à musicalidade e à poesia para capturar a atenção das pessoas que passam. Essa técnica de pregão criativo, que mistura poesia e encenação, pode ser vista como uma forma de entretenimento público, que atrai a curiosidade e desperta o interesse dos transeuntes. Além disso, essa abordagem não convencional demonstra a inventividade e a adaptabilidade dos vendedores para se destacarem em um ambiente competitivo, onde a atenção do público é disputada por diversas ofertas e distrações.

A crônica “Os mercadores de livros e a leitura das ruas” faz uma análise crítica sobre o mercado de venda de livros e os padrões de consumo literário da época. O texto destaca a oportunidade de lucro significativo para os vendedores, mencionando que alguns podem ganhar até seiscentos por cento vendendo livros populares, como orações, modinhas e histórias simplificadas (Rio, 1995, p.48). O cronista observa que esta prática, embora lucrativa, explora as limitações culturais e a falta de acesso à educação formal da maior parte do público leitor. A "ignorância" mencionada por ele não é apenas uma questão de falta de informação ou discernimento, mas também de acesso desigual às oportunidades educacionais. Em outras crônicas, ele reconhece a riqueza e a opulência da cultura das ruas. Apesar da variedade de opções disponíveis, os livros de grande venda permanecem os mesmos ao longo dos anos, revelando uma resistência à mudança e uma tendência à estagnação cultural. A preferência por histórias tradicionais, por serem mais conhecidas, é evidenciada pela popularidade contínua de obras como "Princesa Magalona", "Donzela Teodora" e "História de Carlos Magno". Essa falta de diversidade no mercado literário perpetua padrões de consumo que limitam o desenvolvimento cultural e intelectual.

As novas tentativas de diversificação são vistas pelo narrador como superficiais e sem impacto significativo, incapazes de romper com os padrões estabelecidos de consumo. Exemplos disso são os "testamentos dos bichos" e a "Disputa divertida das grandes bulhas" (Rio, 1995, p.49). O narrador expressa preocupação com a força da tradição na literatura popular, que pode perpetuar a estagnação cultural. Por um lado, a literatura tradicional exerce um forte apelo devido ao seu enraizamento cultural e à familiaridade que proporciona ao público. No entanto, essa força da tradição pode limitar a abertura para novas ideias e formas

de expressão, mantendo o mercado literário preso a temas e narrativas que não estimulam o desenvolvimento cultural e intelectual. A crítica do narrador é que a superficialidade dessas tentativas de inovação contribui para sua incapacidade de provocar uma mudança real nos hábitos de leitura do público. Ele descreve como os folhetos são amplamente lidos em locais como a Detenção e os “centros de vadiagem”, onde muitas vezes são associados a crimes e comportamentos violentos. Destaca-se um exemplo específico envolvendo a leitura do folheto "Carlos Magno", que supostamente inspirou um preso a tentar cometer um assassinato, esfaqueando um desconhecido logo após sua leitura. Esse episódio, segundo o narrador, ilustra como a literatura popular poderia influenciar negativamente o comportamento das pessoas, incitando a violência e os impulsos criminosos. O narrador sugere que, embora a literatura tradicional ofereça conforto e familiaridade, ela pode restringir o desenvolvimento cultural ao perpetuar temas e narrativas ultrapassadas. Tentativas de introduzir novos conteúdos, como os "testamentos dos bichos" e a "Disputa divertida das grandes bulhas", exportados de Portugal, que são mencionados como inovações dentro desse contexto literário porque tentam diversificar a oferta literária, falham em substituir ou complementar os folhetos clássicos que continuam a dominar o mercado. De acordo com o narrador, a superficialidade dessas inovações impede que promovam uma mudança significativa nos hábitos de leitura do público, perpetuando uma cultura de consumo literário estagnada.

A voz narrativa na crônica também critica a qualidade dos folhetos, classificando-os como piegas, hipócritas e mal escritos. Ele menciona obras como "Maria José, ou a filha que assassinou, degolou e esquartejou sua própria mãe", que prometem crimes sensacionalistas para atrair a atenção dos leitores. Além disso, a crônica destaca como esses folhetos exploram temas como calúnia, falso testemunho e ódio, contribuindo para uma visão distorcida da realidade e incentivando comportamentos prejudiciais. Ao citar um trecho da "Despedida do João Brandão", o cronista ironiza o tom melodramático e exagerado presente nesses folhetos, que muitas vezes são lidos nos cortiços com uma mistura de temor e pena. Essa ironia é evidenciada pela escolha do verso inicial da despedida, que contrasta com a situação trágica do personagem João Brandão. O narrador alerta que as “obras populares” vendidas pelos ambulantes, “folhetos sarabulhentos de crimes e de sandices” (Rio, 1995, p.48), poderiam exercer ação perniciosa sobre a multidão carioca:

Essa literatura, vorazmente lida na Detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e malfeita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha. (Rio, 1995, p.49)

O cronista aborda os "testamentos dos bichos", uma forma de literatura popular em ascensão entre as "camadas sociais mais baixas". Nesse contexto, ele critica a falta de humor e originalidade nessas obras, caracterizadas por ele como desprovidos de graça ou criatividade. Através de exemplos específicos, como os testamentos do galo, da saracura e do papagaio, ironiza-se a falta de inventividade e o caráter enfadonho dessas produções. O cronista parece estar em busca de algo mais significativo e se mostra desencantado com a "literatura de rua" que vê como um reflexo de uma sociedade que resiste a mudanças. A sua crítica, portanto, vai além das obras em si, apontando para uma problemática maior: a resistência cultural à inovação e a perpetuação de uma literatura que, segundo ele, contribui pouco para o desenvolvimento cultural e intelectual da sociedade.

Além da literatura popular, o narrador também critica a influência da literatura francesa, que ele descreve como um "veneno" que corromperia o pensamento das jovens e contribuiria para o aumento de poetas de qualidade duvidosa (Rio, 1995, p.50). A narrativa questiona o impacto dessa literatura superficial, consumida principalmente por pessoas consideradas comuns, como: caixeiros de botequim, jovens da classe trabalhadora e vadios (Rio, 1995, p.50), sugerindo que ela promove a admiração pela violência e a veneração pela estupidez. O narrador classifica essa literatura como "pasto mental", isto é, uma metáfora que sugere que essa literatura alimenta e influencia negativamente os pensamentos das pessoas. Ao refletir sobre a resistência das pessoas em mudar suas preferências literárias, é citado um vendedor ambulante (o cantor de "Meu Deus que noite sonora"), o que sugere que a mudança talvez seja para pior. A partir dessas palavras, o cronista faz alusão ao filósofo francês Montaigne (1533-1592) que, segundo o narrador, afirma em seus ensaios que a probabilidade de mudar é quase sempre para algo pior. A observação sobre os vendedores de testamentos transformando-os em palpites para o jogo do bicho é feita com sarcasmo, destacando a absurdez da situação e criticando a exploração comercial da literatura popular. A crônica é encerrada com uma visão pessimista, sugerindo que, mesmo que algo de novo surja na literatura popular, provavelmente serão apenas "tolices maiores do que as anteriores" (Rio 1995, p.50).

Isso revela uma complexa cultura urbana por meio de uma série de elementos como o dinamismo do comércio ambulante, a criatividade dos vendedores para atrair clientes e a persistência da literatura popular, apesar das críticas à sua qualidade. O narrador se debruça sobre a produção literária feita pelos poetas populares para seu público, tecendo críticas à influência que tais obras exerciam sobre o comportamento das pessoas, atribuindo-lhes, em

alguns casos, a indisciplina e a marginalização. Apesar de certo exagero e preconceito presente em suas observações, a crônica oferece um retrato do que era lido nos primeiros anos da República e como se dava essa significativa circulação de impressos. A narrativa não se limita a descrever o trabalho dos vendedores ambulantes, mas também destaca o que era lido por parte da população naquele período. Descobrimos que os vendedores adquiriam essas obras a preços baixíssimos, obtendo lucros exorbitantes na venda aos pedestres. Vendedores de orações e canções populares podiam ter ganhos ainda maiores. O narrador vai além, traçando perfis detalhados dos vendedores, fornecendo nacionalidades, nomes e apelidos. Essa riqueza de detalhes revela uma variedade de personagens que encontraram na venda de livros nas ruas não apenas um meio de subsistência, mas também uma forma de oferecer sonhos e alívio para as pessoas pobres.

Após discorrer sobre a circulação de impressos e a produção literária popular nas ruas do Rio de Janeiro, o narrador direciona seu olhar atento para outra forma de expressão urbana: a pintura. A crônica "A Pintura das Ruas", publicada em 1907 na série "A Vida na Cidade", na *Gazeta de Notícias*, oferece um novo panorama das vivências e experiências culturais que se desdobram nas artérias da cidade, complementando a análise anterior sobre o comércio de livros ambulantes. Descreve sua experiência ao ser convidado por um amigo para observar essas pinturas urbanas, destacando a curiosidade e a filosofia presentes nas criações dos artistas desconhecidos. Ao adentrar o universo da pintura urbana, o cronista nos conduz por um passeio pelas cores e formas que adornam as paredes, muros e fachadas dos edifícios cariocas. O texto aborda diferentes estilos e temas, desde retratos populares e marinhas até pinturas patrióticas e paisagens exuberantes. O cronista expressa admiração e surpresa diante dessas obras e destaca a emoção provocada pela arte. Essas pinturas não são meros ornamentos urbanos, mas sim expressões visuais que refletem a diversidade, a criatividade e as tensões da vida cotidiana na metrópole.

Na crônica "A Pintura das Ruas", o narrador expressa sua visão de que a fama traz mais tormentos do que benefícios, independentemente do campo artístico em que se destaque o indivíduo. Ele exemplifica essa crítica mencionando diversos tipos de artistas célebres, nomes como Leconte de Lisle, Baudelaire, Apolônios de Rodes e o crítico José Veríssimo, que enfatizam a indiferença dos notáveis à crítica e ao reconhecimento. A crítica se estende também aos pintores renomados, como Mantegna e Leonardo Da Vinci, que são retratados como sofrendo constantes ataques e sacrifícios em sua busca pela notoriedade. Desse modo, narrador sugere que mesmo os artistas mais renomados enfrentam dificuldades e falta de

reconhecimento. Ele afirma que: “Um homem absoluta, totalmente notável só é aceitável através do cartão-postal — porque afinal fala de si, mas fala pouco.” (Rio, 1995, p.51). Entende-se a referência ao cartão-postal, isto é, um dos novos meios técnicos de circulação de imagens, como uma forma superficial de aceitação da fama e que sugere uma desconexão entre a verdadeira contribuição artística e sua representação pública.

O cronista utiliza uma estratégia peculiar ao criar "o amigo" interlocutor, que propõe uma visita às "grandes decorações dos pintores da cidade" (Rio, 1995, p.51). O convite é recebido com incredulidade pelo narrador, que imediatamente associa a ideia à presença de celebridades, expressando sua descrença na possibilidade de encontrar verdadeira arte e talento em meio à pompa e superficialidade associadas à fama. Contudo, o narrador subverte essa expectativa ao receber o convite do seu interlocutor para observar os pintores anônimos das ruas, os verdadeiros heróis da tabuleta e artistas da arte prática. Essa escolha revela uma valorização do anonimato e da arte popular sobre a arte oficialmente reconhecida, sugerindo uma crítica à superficialidade e à falta de autenticidade da fama. Ao descrever esses pintores anônimos, o narrador destaca que suas obras possuem um valor único e curioso.

Ao sair a pé para explorar as "bodegas simples" e "botequins peculiares" (Rio, 1995, p.51/52), o narrador se envolve em uma experiência sensorial que contrasta com a rotina agitada da semana. Sua caminhada lenta pela cidade permite que ele descubra obras de pintores desconhecidos, presentes em cada esquina e geralmente ignoradas pela maioria das pessoas. Ao optar por percorrer essas áreas consideradas marginais, ele se distancia do ritmo acelerado da vida contemporânea e adota uma abordagem mais reflexiva e imersiva em relação ao espaço urbano. Essa lentidão voluntária, característica do *flâneur* urbano, possibilita uma apropriação mais profunda do ambiente urbano, transformando a experiência em algo que transcende a simples observação visual. Essa prática de caminhar lentamente, observando e absorvendo o ambiente ao redor, reflete uma forma de resistência ao ritmo frenético imposto pela modernidade. Ao se mover lentamente, o narrador incorpora uma corporeidade que contrasta com a busca contemporânea pelo virtual e imaterial. Esse movimento lento não é nostálgico, mas uma forma alternativa e subjetiva de apreensão e percepção do espaço urbano. Ele expressa sua surpresa e encantamento ao encontrar obras de pintores desconhecidos em cada esquina da cidade. Esses artistas, cuja existência é completamente ignorada pela maioria das pessoas, estão contribuindo para a paisagem urbana de maneira discreta e muitas vezes inadvertida. E destaca a discrepância entre a percepção oficial do número de pintores na cidade e a realidade observada nas ruas: “Quantos pintores

pensa a cidade que possui? A estatística da Escola é falsíssima. Em cada canto de rua depara a gente com a obra de um pintor, cuja existência é ignorada por toda a gente.” (Rio, 1995, p.52).

Ao explorar diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro, incluindo bodegas, botequins, ruas e esquinas, onde os pintores de rua exibem suas obras, parece que o narrador se aproxima da figura do cartógrafo, pois realiza uma espécie de mapeamento da atividade artística ao identificar os locais onde esses artistas trabalham, tanto em espaços públicos quanto em estabelecimentos comerciais que exibem suas pinturas. Descreve detalhadamente as obras dos pintores de rua, analisando temas, estilos, técnicas e características visuais. Ao mencionar os pintores pelo nome, destaca a variedade de estilos e abordagens artísticas encontradas nas ruas da cidade. A jornada pela arte tida como popular e desconhecida da cidade tem início nas bodegas e botequins, onde encontra obras de pintores anônimos, evidenciando a diversidade e a presença ubíqua da arte nas ruas.

Em seguida, o amigo do narrador nos conduz à segunda parte da experiência, focada nas pinturas de marinhas. Aqui, o cronista observa a diversidade de representações da Baía de Guanabara, ressaltando como diferentes pontos de vista influenciam as obras. Ele também comenta sobre a representação do Pão de Açúcar em diversas regiões da cidade, destacando a percepção do povo sobre os destinos navais e a presença recorrente de navios nas pinturas. O acompanhante do narrador menciona a entrada nas "grandes telas", sugerindo uma imersão em obras maiores e mais complexas que, apesar de ignoradas pela cidade, revelam uma riqueza artística pouco reconhecida. A expressão "carga ao mar" (Rio, 1995, p.52) parece ser utilizada de maneira humorística para expressar a inclinação ou o interesse predominante da população em direção ao mar, como se fosse uma conclusão inevitável ou uma tendência natural. A frase pode ser vista como uma forma de personificar a parreira (ou seja, uma videira) comparando-a a alguém bêbado que, de forma inevitável, termina sua jornada rumando em direção ao mar.

Ele se desloca com seu amigo até a Rua do Núncio. Sua atenção é capturada por uma grande pintura mural na parede, que comemora a Avenida Central:

Eu estava diante de uma grande pintura mural comemorativa. O pintor, naturalmente agitado pelo orgulho que se apossou de todos nós ao vermos a Avenida Central, resolveu pintá-la, torná-la imorredoura, da Rua do Ouvidor à Prainha. A concepção era grandiosa, o assunto era vasto — o advento do nosso progresso estatelava-se ali para todo o sempre, enquanto não se demolir a Rua do Núncio. (Rio, 1995, p.52)

A concepção da obra é descrita como grandiosa, destacando o assunto vasto que é o advento do progresso da cidade. No entanto, o narrador observa que, apesar da nitidez dos prédios principais como a Casa Colombo e o Primeiro Barateiro¹³, os demais prédios parecem fugir em uma confusão precipitada em direção ao fundo da pintura. Essa descrição visual captura não apenas a tentativa do pintor de celebrar o progresso urbano, mas também revela uma reflexão sobre a transitoriedade da paisagem urbana e a natureza efêmera do desenvolvimento urbano. A cena retratada na pintura contrasta com a realidade da cidade em constante transformação, onde prédios antigos são demolidos e substituídos por novos empreendimentos, sugerindo uma reflexão mais profunda sobre o significado do progresso e da memória urbana.

No Café Paraíso¹⁴, localizado na Avenida Floriano, o narrador descreve uma atmosfera de fascínio e admiração. Ele descreve as pinturas como uma "orgia de paisagem", retratando grutas, cascatas, rios marginais de flores vermelhas e palmas emaranhadas, criando uma profusão de cores e elementos naturais. Essas pinturas são apresentadas como uma expressão da arte popular e desconhecida, que contrasta com as obras mais conhecidas e celebradas. O narrador expressa sua surpresa diante da habilidade do dono do café e do artista, Paiva¹⁵, em criar ambientes tão impressionantes e diversos. Essa variedade de estilos e temas artísticos nos diferentes espaços visitados, o que revela a riqueza e a diversidade da expressão artística na cidade. O cronista também sugere uma reflexão sobre os diferentes propósitos e significados da arte, desde a representação de grandes feitos e símbolos patrióticos até as expressões mais românticas e infernais:

Quando me viu inteiramente assombrado, esse excelente amigo
levou-me ao café Paraíso, na Avenida Floriano.

¹³ Tradicionais lojas de departamento do Rio de Janeiro Antigo.

¹⁴ O Café Paraíso foi um importante reduto cultural e musical do Rio de Janeiro na virada do Século XIX e entrada do XX, sendo palco de manifestações de arte popular. Rodas de samba eram comuns no local, que recebia diversos artistas para apresentações. Ver mais em Cunha, 2016.

¹⁵ Foram encontradas menções a um artista conhecido como "Paiva" em diversas colunas sociais do jornal *O Rio Nu*, sobretudo na primeira década do século XX. Contudo, é impossível precisar se tratar da mesma personagem citada por João do Rio. Essa característica se repete com outros artistas citados nas crônicas e aqui comentados, cuja correspondência com pessoas retratadas em jornais é impossibilitada. Ao mesmo tempo, outras personagens artistas citadas pelo autor nem mesmo foram encontradas em registros hemerográficos. Esse aspecto reforça o perfil de artistas visitados ao longo da crônica, fora do circuito cultural formal da cidade e do "radar" da mídia impressa de então, além de ressaltar o caráter da obra de João do Rio como o registro de uma cidade não-documentada de maneira formal.

— Já viste a arte-reclamo, a arte social. Vamos ver a arte patriótica.

— E depois?

— Depois ainda hás de ver os artistas que se repetem, a arte romântica e infernal.

(Rio, 1995, p.53)

Ele menciona especificamente uma obra do artista Viana¹⁶ que retrata a cidade de Lourenço Marques, incorporando elementos patrióticos, como um couraçado desfraldando ao vento africano o pavilhão do Brasil. Essas pinturas representam uma infinidade de temas e estilos, oferecendo ao espectador uma ampla gama de experiências visuais e emocionais.

Na esquina da Rua Conceição, o narrador e seu amigo entram em um botequim, onde o acompanhante apresenta ao seu companheiro de aventura o trabalho de diferentes pintores que decoram as paredes do estabelecimento. O narrador destaca o estilo único de cada pintor, como é o caso do Colon¹⁷, um pintor espanhol, cujo painel retrata uma paisagem campestre com um castelo ao fundo, exibindo a bandeira da nacionalidade do dono da casa. A descrição enfatiza a consistência do estilo de Colon, evidenciada pelo tema recorrente em suas obras. Além disso, menciona-se o trabalho de outro pintor, Oliveira¹⁸, que utiliza cortinas semelhantes às dos antigos panos de boca dos teatros em suas composições, além de uma predominância do azul em suas obras. A última fala, "Mas estás a contar os tiques de grandes pintores" (Rio, 1995, p.53), indica uma observação crítica do amigo ao narrador, sugerindo que ele está apenas destacando os traços característicos dos pintores famosos, em vez de

¹⁶ Não foi encontrada nenhuma referência histórica ou registro detalhado sobre um artista chamado Viana mencionado na crônica "A Pintura das Ruas". Na narrativa, Viana é descrito como um pintor anônimo, cuja fama é reconhecida apenas entre seus colegas e na comunidade local. No Café Paraíso, ele pinta uma vista panorâmica da cidade de Lourenço Marques, destacada por um couraçado com a bandeira brasileira. Esse detalhe reflete um forte sentimento de patriotismo e amor pela terra natal. Viana, portanto, representa o típico artista popular que, apesar de desconhecido no grande cenário artístico, contribui significativamente para a paisagem cultural urbana com suas obras impregnadas de regionalismo e sentimento nacional.

¹⁷ Não foram encontradas referências históricas ou registros específicos sobre um artista chamado Colon. Na crônica, Colon é apresentado como um pintor espanhol cuja obra consiste em paisagens campestres adornadas com a bandeira nacional à entrada da cidade representada. Essa característica sugere um forte elemento patriótico em suas pinturas, demonstrando um desejo de enaltecer a terra em que vive. Assim, Colon personifica o artista popular dedicado a retratar a paisagem e a cultura local, contribuindo para a identidade visual e emocional de sua comunidade, mesmo que seu nome não seja reconhecido além das fronteiras de sua própria vizinhança.

¹⁸ Não foram encontradas menções ao artista Oliveira em fontes de mídia impressa analisadas. A citação ao sobrenome é massiva, mas impossibilitou a associação dos citados com o artista visitado por João do Rio.

apreciar verdadeiramente a singularidade de cada obra. Essa observação revela uma reflexão sobre a natureza da arte popular e sua relação com os estereótipos e convenções artísticas.

Em sua expedição em busca de pintores populares, o narrador menciona uma série de artistas, cada um com seu estilo único e especialização distinta. Essas referências representam a rica tradição da arte popular, muitas vezes negligenciada pela elite cultural, evidenciando como suas obras contribuem significativamente para a paisagem visual e cultural das comunidades. Ao apresentar uma variedade de artistas e estilos, o narrador destaca a diversidade e a multiplicidade de expressões artísticas encontradas nas ruas da cidade, ampliando a compreensão do leitor sobre o cenário artístico. Ao valorizar artistas que retratam cenas locais e cotidianas, a crônica promove a autenticidade e a singularidade da cultura local, incentivando uma apreciação mais profunda do ambiente em que vivem esses artistas e das histórias que suas obras contam sobre a vida na cidade. No entanto, essa valorização da arte popular parece contraditória com o que foi dito anteriormente sobre o gosto popular para leitura e escolha de livros, onde a preferência popular seria por temas e narrativas ultrapassadas, de acordo com o narrador. Desse modo, a voz narrativa parece oscilar entre contradições, destacando a estagnação literária do público enquanto celebra a diversidade e a inovação na arte visual. Essa dualidade pode refletir uma crítica implícita à forma como diferentes formas de arte são consumidas e apreciadas, para o narrador, enquanto a literatura popular permanece conservadora e repetitiva, a arte visual consegue ser um espaço de maior criatividade e variação.

Por fim, o narrador é convidado a admirar o famoso trabalho do pintor Xavier¹⁹ na Rua Frei Caneca. A expectativa criada em torno desse trabalho, por ser famoso e atribuído a Xavier, desperta um forte interesse na personagem que narra a crônica, levando-o a se precipitar para ver a obra como se fosse algo extraordinário, comparável à *Joconda* de Da Vinci. Essa comparação ressalta a magnitude da expectativa e a antecipação do cronista em relação ao que está prestes a contemplar. Ao chegar diante da criação de Xavier, ele é impactado pela imagem de um incêndio, que queima e destrói uma cidade inteira. Na descrição do incêndio o narrador utiliza metáforas para transmitir a intensidade e a violência da cena como "a chama ardente, o fogo queimando, torcendo, destruindo, desmoronando a

¹⁹ Não foi possível localizar informações adicionais sobre este pintor em fontes disponíveis publicamente. Na crônica, Xavier é descrito como um pintor responsável por uma obra impactante que retrata um incêndio devastador na cidade, simbolizando a luxúria e as paixões carnavais.

cidade do vício." (Rio, 1995, p.54). Essa metáfora contribui para a representação simbólica do fogo e sua relação com as paixões humanas.

A narrativa se questiona se esse fogo representa algo sagrado, como a purificação de *Gomorra*²⁰ ou se é o fogo da luxúria, símbolo das paixões carnis e da devassidão. Essa ambiguidade na interpretação da imagem reflete a profundidade e a complexidade da obra de Xavier, que permite diversas leituras e reflexões sobre a natureza humana e seus impulsos. Essa análise revela a capacidade da arte de provocar questionamentos e gerar múltiplos significados, destacando as nuances da experiência estética do narrador diante da obra de Xavier. O narrador expressa sua própria reação emocional à obra, descrevendo como o último painel o deixou "inteiramente tonto". Isso enfatiza a capacidade da arte de evocar emoções intensas e profundas no espectador, evidenciando o poder da expressão artística. Ao questionar se a função da arte não é comover os mortais, o narrador levanta uma reflexão sobre o propósito da arte e seu impacto na sociedade. Ele reconhece a habilidade de Xavier em alcançar esse objetivo e ressalta a importância de tal realização em um contexto artístico mais amplo. No entanto, há uma ironia presente na resposta de Xavier, que, apesar de seu talento reconhecido, demonstra humildade e autoconsciência ao afirmar: "Eu não sei nada... Isso está para aí... Se soubesse fazer alguma coisa de valor até ficava triste — só com a ideia de que um dia talvez a levassem do meu país..." (Rio, 1995, p.54). Isso revela um forte sentimento de nacionalismo e amor por sua terra natal. Ele se preocupa não apenas com o destino de sua arte, mas também com a ideia de que ela possa ser levada para longe de seu contexto original, perdendo assim sua conexão com sua identidade cultural e nacional. Essa última parte da frase ressalta o apego emocional de Xavier à sua arte e ao seu país, mostrando uma preocupação com a preservação de sua herança cultural e artística.

Após mergulharmos nas cores vibrantes das pinturas que adornam as paredes da cidade, é hora de darmos ouvidos a outra forma de arte que pulsa nas ruas: a música dos músicos ambulantes. Assim como os pintores anônimos deixam sua marca visual na paisagem urbana, esses artistas itinerantes tecem melodias que ecoam pelos cantos da cidade. Em um momento, a presença desses músicos parecia ter se diluído, como se fossem engolidos pela voracidade das mudanças que moldam as metrópoles. Os sons das harpas clássicas se tornaram mais raros, e até mesmo os realejos, outrora onipresentes, se transformaram em peças raras. Mas, como o narrador nos revela, a aparente ausência dos músicos ambulantes era

²⁰ Cidade cuja destruição pelo fogo é retratada na Bíblia como um castigo divino.

apenas uma pausa momentânea, um compasso de espera na dinâmica constante das cidades. Realejos, violinos e gaitas retomaram seu lugar nas ruas, ecoando melodias que encantam e emocionam os passantes. Essa volta demonstra não apenas a resistência dos músicos ambulantes diante das mudanças, mas também a vitalidade da cena urbana, que se reinventa e se adapta ao longo do tempo, abrindo espaço para diferentes formas de expressão artística.

A crônica “Músicos Ambulantes” é publicada originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 1906. O narrador destaca a reemergência dos músicos ambulantes nas ruas da cidade, após um período de ausência. Ele compara o retorno dos músicos ambulantes à cidade com o retorno das “andorinhas imigrantes”, uma imagem que evoca a ideia de um ciclo sazonal e a sensação de renovação. O cronista também menciona de forma irônica a presença de uma banda alemã que frequentava “atormenta” as grandes praças com suas “desafinações”, o que sugere uma visão irônica sobre a qualidade da música que eles produzem. Essa descrição é enriquecida com a imagem do “homem dos sete instrumentos” (Rio, 1995, p.65), uma figura lendária que o cronista julgava desaparecida, comparando-o ao “megatério”, uma espécie extinta de mamute. O ressurgimento deste músico, com seus vários instrumentos, é retratado como um evento surpreendente e até mesmo lendário.

Assim, a narrativa ressalta a diversidade dos músicos que retornaram às ruas, desde bandas organizadas até artistas solitários. O narrador enfatiza que apesar disso a cidade não perde sua identidade musical, destacando o Rio como um lugar onde a música está presente em diversos aspectos da vida cotidiana, desde os momentos mais íntimos até situações de confronto, como a “música de pancadaria”. Essa variedade de sons reflete a riqueza e a complexidade da experiência urbana, onde a música desempenha um papel significativo em diferentes contextos e situações.

No entanto, o narrador destaca situação crítica dos músicos ambulantes: “E todos vós, que sois bons, e todos vós, que gostais de música, haveis de deplorar os coitados que alegam os outros para viver na miséria, com a alma varada de dor, e todos vós sofrereis a crise de harmonia. Oh! a música!” (Rio, 1995, p.65). A partir da percepção do cronista, muitos músicos ambulantes são obrigados a tocar nas ruas para sobreviver na miséria, apesar de proporcionarem entretenimento aos outros. Ele destaca o paradoxo entre alegria que esses músicos trazem aos outros enquanto os eles próprios sofrem. E lança a seu leitor uma reflexão sobre o poder e o impacto da música na sociedade, indicando que até mesmo os personagens

de peças teatrais clássicas como Harpagon²¹ e Lady Macbeth²², isto é, personagens infames e implacáveis seriam tocados pela música da sanfona, sugerindo sua influência universal. A frase em francês, "*Elle mouille comme ta pluie, Elle brûle comme le feu*", adiciona uma camada de expressão poética à análise, destacando a capacidade da música de evocar emoções intensas e variadas.

A crônica destaca a importância da música na vida cotidiana e cultural da cidade. Nesse sentido argumenta que a música não é apenas um entretenimento, mas algo essencial que permeia todos os aspectos da existência humana. O narrador descreve a cidade como "essencialmente musical" e compara músicos ambulantes a "descendentes dos tocadores da flauta, caros aos deuses da Hélade." (Rio, 1995, p.66). Desse modo, são feitas referências a várias figuras históricas gregas, como Pitágoras, Asclepiades e Herófilo, que atribuíram à música poderes divinos e curativos. Ao mencionar essas figuras, o cronista reforça a ideia de que a música tem uma influência profunda nas emoções e no bem-estar das pessoas.

Ele destaca o papel desses músicos na vida da cidade, não apenas como artistas, mas também como personagens. O narrador traz a história de músicos específicos, como Saldanha²³, descrito como um velho português, cego, que tocava viola há décadas, acompanhado por um flautista também cego e um guitarrista poeta. Esses músicos, longe de serem marginalizados, são celebrados e até mesmo imortalizados na memória da cidade, como evidenciado pela quadra popular que foi inspirada por eles. Essa narrativa destaca a criatividade dos músicos ambulantes, que encontram na música não apenas uma forma de expressão artística, mas também uma fonte de sustento e comunidade. O narrador inclui uma anedota sobre a quadra popular inspirada pelos músicos, adicionando um toque de humor e humanidade à narrativa e ilustrando o impacto cultural desses artistas na comunidade:

Um momento a cidade inteira cantou a sua célebre quadra:

²¹ Harpagon é um personagem da comédia clássica francesa *L'Avare* (O Avaro), escrita por Molière. Retratado como um homem extremamente avarento e mesquinho, cujo único interesse é acumular riquezas, mesmo que isso signifique privar-se de conforto e prazer. A referência a Harpagon sugere que até mesmo alguém tão avarento e egoísta seria tocado pela música, sugerindo sua capacidade de despertar emoções até nos corações mais duros.

²² Lady Macbeth é uma personagem da tragédia *Macbeth*, escrita por William Shakespeare. Retratada como a esposa ambiciosa e manipuladora do protagonista, Macbeth, que o persuade a cometer assassinatos para alcançar poder e prestígio. A referência a Lady Macbeth sugere que até mesmo alguém tão implacável e cruel seria afetado pela música, mostrando sua influência universal sobre as emoções humanas.

²³ No periódico *O Rio Nu*, em 1904, há uma menção ao "Saldanha", seguido a uma referência ao "Doutor Ceguinho", maneira ofensiva de se referir a Saldanha. O contexto não é relacionado à música (e sim a uma regata do Botafogo, time ligado ao personagem). Contudo, também não foi possível precisar se tratar da mesma pessoa.

Zás-trás, zás-trás

Malagueta no cabaz

Com jeito tudo se arranja

Com jeito tudo se faz

o que não o recomenda muito ao senso estético do Rio.

Quando os cegos e esse zás-trás amolavam muito, lá havia sempre algum para gritar:

— Ó Lírico ambulante!

E o Saldanha, pançudo, grave, imperturbável:

— Obrigado pelo elogio! (Rio, 1995, p.66)

A inclusão da anedota sobre a quadra popular inspirada pelos músicos tem diversos efeitos e finalidades na narrativa. Primeiramente, adiciona um elemento de humor, destacando o contraste entre a seriedade dos músicos e a simplicidade da quadra, proporcionando um momento de descontração para o leitor. Além disso, ao compartilhar essa quadra, o narrador humaniza os músicos ambulantes, mostrando que eles são parte integrante da vida da cidade e contribuem para a cultura local de maneira autêntica, mesmo que sua arte não seja considerada refinada pelo "senso estético do Rio". A inclusão da quadra também ilustra o impacto cultural desses músicos na comunidade, demonstrando como são reconhecidos e apreciados, mesmo que sua música não seja considerada sofisticada. A música, a pintura e os autores da literatura são todos importantes para explicar os modos com que o narrador vê as ruas, mediado pela arte ou artes. Ao valorizar a arte em suas diversas expressões, o narrador enfatiza a riqueza cultural das ruas e a maneira como cada artista contribui para a vivacidade e autenticidade do ambiente urbano.

Ao longo da crônica, o narrador se aproxima do olhar do etnógrafo ao tratar de uma variedade de personagens envolvidas com a música nas ruas, fornecendo informações detalhadas sobre suas histórias de vida, suas atividades e suas interações com o público. Nesse sentido, a crônica tem uma visão diversificada dos músicos ambulantes e dos realejos, destacando diferentes destinos e estilos de vida associados a eles. O narrador em João do Rio descreve casos variados, desde músicos que sustentam famílias até aqueles que se envolvem em comportamentos problemáticos, como jogos de azar e violência (Rio, 1995, p.67). Através dessas descrições, o cronista oferece um retrato multifacetado da comunidade de músicos

ambulantes, mostrando que nem todos seguem o mesmo caminho e que há uma ampla gama de circunstâncias e personalidades entre eles.

O primeiro caso apresentado na crônica é o de José, um imigrante italiano, que chegou ao Rio e encontrou uma maneira inusitada de obter sucesso financeiro: alugando um piano de manivela para entreter as pessoas nas ruas. Através de sua criatividade e espírito empreendedor, José expandiu seus negócios comprando um realejo que lhe rendeu uma fortuna ao tocar músicas populares e ao incluir um boneco que aceitava moedas e distribuía outros itens. José se envolveu em atividades de jogo, até mesmo encontrando um sócio chamado *Cavaliêre Midagfia*, que compartilhava de seus interesses. O sucesso financeiro de José com seu realejo parece surpreendente, pois além de fornecer entretenimento, ele também financia os vícios de jogo de José e seu sócio. A narrativa sugere uma ironia ao mostrar como um instrumento aparentemente simples como um realejo pode gerar tanto lucro e sustentar hábitos tão dispendiosos como viagens e uma vida confortável e luxuosa, apesar de suas origens modestas:

Até duas horas, dinheiro para o avestruz; nas primeiras horas da noite, cervejinha na fábrica Santa-Maria; depois, /a mare dos baralhos e dados. Parece incrível que um realejo, moendo os Sinos, dê dinheiro para tantos vícios. Pois José tem ainda dinheiro para ir à Itália ver Nápoles e depois voltar. Já lá foi mais de vinte vezes. (Rio, 1995, p.67)

Após relatar a trajetória de José, conhecemos a situação de Amaral, um carpinteiro que, após um acidente ao cortar a mão com uma enxó, decide nunca mais trabalhar manualmente. Em vez disso, ele se dedica a compor versos e vender modinhas, encontrando na música uma nova forma de subsistência. Através dessa narrativa, o narrador de João do Rio destaca como a música pode transformar vidas e proporcionar uma saída para dificuldades pessoais. A mudança de carreira de Amaral, de carpinteiro a vendedor de modinhas e cantor popular, é representada de forma humorística, ressaltando a inesperada reviravolta em sua vida. Amaral se torna uma presença popular nas ruas da cidade, onde sua voz é reconhecida e apreciada nos botequins e cafés. Conhecido como o "Caruso das Ruas de S. Jorge e Conceição" (Rio, 1995, p.67), essa caricatura busca exagerar suas habilidades musicais e sua popularidade, refletindo como a música pode transcender barreiras sociais e se integrar à vida cotidiana, mesmo em ambientes mais "simples".

A respeito da tecnologia, o narrador apresenta uma visão complexa e multifacetada ao contrastá-la com a presença física tradicional dos músicos nas ruas. Ele demonstra ceticismo e melancolia em relação à substituição dos músicos ao vivo pela tecnologia, como

exemplificado pelo gramofone. Miguel de Brito, um ex-militar português, ilustra essa transição. Ao tentar empreender na roça com um gramofone, logo percebe que seu concorrente possui um aparelho mais avançado. A situação é carregada de ironia: apesar de seu otimismo inicial, Brito se depara com a superioridade tecnológica do concorrente, simbolizando o confronto entre o antigo e o moderno. A "musa da música" (Rio, 1995, p.68) é personificada como uma entidade que deseja evitar um confronto desagradável, sugerindo que forças invisíveis ou o destino intervieram. No final, Brito decide vender seu gramofone e confiar apenas em sua voz, triunfando nas bodegas do Rio. Essa decisão reflete uma preferência pela autenticidade e pelo contato humano proporcionado pela música ao vivo, em oposição à mediação tecnológica do gramofone. O narrador valoriza essa experiência direta e genuína dos músicos ambulantes, que se conectam emocionalmente com seu público, destacando que, mesmo em condições adversas, esses músicos conseguem harmonizar dissabores e trazer alegria às pessoas. Ele descreve a vida dos músicos ambulantes com admiração e respeito, ressaltando suas habilidades em conquistar o público e sobreviver com dignidade. Embora a presença da tecnologia não seja totalmente condenada, há uma clara preferência e valorização nostálgica pela arte performática tradicional e pelo contato direto entre o artista e o público.

Além disso, o narrador também menciona a existência de três tercetos nessas bodegas, cada um com suas peculiaridades e liderados por figuras distintas, como Amadeu, Barradas e Antônio rabequista²⁴. Através desses tercetos, a música preenche o ambiente das bodegas, atraindo trabalhadores em busca de entretenimento após o trabalho. É destacada a dualidade de sentimentos presentes nessas músicas, que alternam entre alegria e melancolia, representada pelos versos "Amor me mata, eu vou morrer" (Rio, 1995, p.68). É criada uma atmosfera de ambiguidade emocional, refletindo a complexidade das emoções humanas presentes nas bodegas, onde a música é tanto fonte de alegria quanto de melancolia. Nota-se que a música ao vivo é uma parte integrante do ambiente. Um homem português, representando a atmosfera descontraída e informal desses locais, oferece-se para pagar a cerveja se o músico tocar uma canção específica, a "cana-verde". Esse episódio ilustra como a música é capaz de unir as pessoas e criar uma atmosfera de "camaradagem" ou solidariedade.

²⁴ O livro *Cyclo Aureo: História do 1º Centenário de Campos - Memórias Fluminenses*, de Horácio Sousa, cita Antonio Pereira dos Anjos Barreto, um contralto e rabequista, como um músico campista. Não foram encontrados registros conclusivos sobre Barradas, apesar de ser um nome constantemente citado em colunas sociais da época. Por fim, em uma crônica no Jornal *O Rio Nu*, em 1907, ao chegar a um bar, o narrador cita Amadeu e seu bandolim. Apesar disso, também é inconclusiva a relação entre ambos.

O narrador ainda destaca a presença de um jovem veneziano chamado Rafael Ângelo, que atua como um "globe-trotter", ou seja, um viajante do mundo. Ele é descrito como um tenor encantador, capaz de atrair a atenção e o encanto de todos ao seu redor com sua voz melodiosa e sua presença cativante. Suas performances são adaptadas conforme o público e o ambiente, demonstrando sua habilidade de se adaptar e conquistar diferentes plateias. A música interpretada por Rafael Ângelo é lírica e romântica, com versos que enaltecem a beleza feminina e a nobreza. Essa escolha de repertório reflete não apenas o gosto do público frequentador das bodegas, mas também a capacidade do músico de envolver emocionalmente sua audiência através de suas interpretações expressivas e apaixonadas. A inclusão dos versos em italiano: "*Fra le donne tu sei la piu bella,/Fra le rose tu sei la piu fina/E nel cielo brilhante stella/ Nella terra sei nata regina*" (Rio, 1995, p.68) podem evocar uma sensação de exotismo e romantismo, contribuindo para a ambientação e o clima nostálgico da cena descrita. Rafael revela ao narrador suas aventuras pelo mundo, seguindo os passos de Phileas Fogg, o personagem principal do livro *A Volta ao Mundo em 80 Dias* de Júlio Verne²⁵, mas adaptado à sua realidade de músico ambulante. Essa comparação adiciona uma camada de ironia à narrativa, contrastando a vida aventureira de Rafael com sua condição de músico de rua.

O cronista destaca a contradição entre a vida aparentemente lamentável dos músicos ambulantes e a quantidade de dinheiro que eles conseguem ganhar:

Quase todos esses músicos ambulantes e aventureiros ganham rios de dinheiro, vivendo uma vida quase lamentável. No forro dos casacos velhos há maços de notas, nos cinturões sebertos, vales ao portador. O público pára, olha aquela tristeza, imagina no automatismo dos gestos, na face que pede, no sorriso postiço, a fome dos artistas, a miséria dos deserdados da sorte, e sonha as agonias, como nas óperas, em que Os tenores morrem ao sol, sob um céu lindo, cantando... (Rio, 1995, p.69).

Assim, esses músicos vivem em uma dualidade entre a riqueza que acumulam e a miséria que aparentam, uma dicotomia que fascina o público e o faz sonhar com tragédias românticas, semelhantes às representadas nas óperas. Essa observação sugere uma crítica social à desigualdade e à superficialidade das aparências na sociedade urbana da época.

Apesar de aproximar a observação da lente do etnógrafo, o narrador oscila esse olhar com o do cartógrafo. Essa visão é atrelada com a percepção de que a cidade se inscreve no corpo humano e vice-versa. Desse modo, a cidade e seus habitantes estão profundamente interligados, influenciando-se mutuamente em um ciclo contínuo de transformação. Assim

²⁵ Escritor francês (1828-1905).

como as características físicas e culturais da cidade moldam as experiências e identidades dos seus habitantes, as ações e vivências desses indivíduos também deixam marcas na cidade, contribuindo para sua constante evolução. Ao registrar e descrever as interações entre os habitantes, a música e a cidade, o cronista cria uma espécie de “mapa musical das ruas”, evidenciando como os espaços urbanos são moldados pelas interações entre as personagens. Nos cafés-cantantes, onde a música é reproduzida por gramofones e pianos, o narrador observa uma pausa temporária na circulação dos “músicos ambulantes”. Por outro lado, nas ruas e calçadas, esses músicos se apresentam, tocando realejos, violinos e gaitas, criando uma atmosfera única que é compartilhada pela população da cidade. Nos botequins e bodegas da Rua do Senhor dos Passos, os músicos ambulantes são tolerados, mesmo sem receber pagamento, e suas músicas se mesclam com os sons da vida cotidiana, gerando uma atmosfera que mistura alegria e tristeza. Além disso, a Estação do Mangue é citada como um espaço onde um dos músicos ambulantes, Antonio Capenga, toca seu realejo, ilustrando como a música coexiste harmoniosamente com outros aspectos da vida urbana, como o transporte público. Essas observações revelam a complexidade e a riqueza das interações entre a música, os habitantes e a cidade, destacando a importância da cultura urbana na formação da identidade e da experiência coletiva dos cidadãos.

Desse modo, em suas crônicas, João do Rio cria intervenções sensíveis no cotidiano, modificando o sentido atribuído aos locais urbanos e permitindo um diálogo entre diferentes grupos sociais. Ao descrever os vendedores ambulantes de livros, o narrador não apenas examina a diversidade de obras disponíveis, mas também os distintos perfis e estratégias desses comerciantes. Ele destaca como os livros vendidos nas ruas frequentemente espelham os gostos e interesses populares da época, proporcionando uma visão singular das preocupações e fantasias da sociedade carioca. Essas atividades comerciais também revelam aspectos da economia informal e da circulação de conhecimento e entretenimento nas ruas da cidade. Os pintores urbanos desempenham um papel crucial na construção da identidade visual das cidades, mesmo que muitas vezes suas obras passem despercebidas pelos transeuntes. Suas criações, frequentemente efêmeras e improvisadas, capturam a diversidade e a criatividade do ambiente urbano, enriquecendo a estética das ruas. Por outro lado, os músicos populares continuam a encher as vias com suas melodias, resistindo às mudanças tecnológicas e à emergência de novas formas de entretenimento. Sua presença é uma expressão vibrante da riqueza musical e cultural das áreas urbanas, refletindo a multiplicidade e a pluralidade de suas populações. Essas observações convidam à reflexão sobre o papel das

ruas como espaços de encontro e interação, onde diversas formas de expressão e sociabilidade se entrelaçam e se manifestam. As crônicas de João do Rio não se limitam a meros relatos de eventos, mas oferecem uma visão abrangente e diversificada da cidade, revelando uma realidade que transcende a imagem idealizada promovida pelo projeto oficial. Destaca-se, assim, a importância de considerar a percepção das camadas populares sobre o espaço urbano como uma forma de compreender outras espacialidades e temporalidades latentes e concomitantes. Nesse contexto, é fundamental reconhecer a coexistência entre o antigo e o moderno, como evidenciado pelo contraste entre músicos de rua e o surgimento do gramofone. Essa tensão também se manifesta na tradição oral popular *versus* a erudição, nos folhetins e em outras formas de expressão cultural. Todas essas dinâmicas são mediadas pelo olhar do cronista, que enxerga a cidade através das leituras que faz e das imagens que observa. Assim, o espaço público se revela como um local de circulação de culturas, cujo uso é continuamente redefinido no cotidiano.

2.3 A miséria das ruas

João do Rio, através de suas crônicas, lança luz sobre a complexidade do Rio de Janeiro como um palco onde se desenrolam não apenas as dinâmicas da divisão do trabalho e da circulação de mercadorias, mas também as vidas e histórias daqueles que ocupam os estratos mais baixos da sociedade. Nas crônicas, os estivadores, operários, fumantes de ópio, músicos e criminosos ganham voz e protagonismo, revelando o mosaico de realidades que compõem as ruas de uma cidade modernizada e fragmentada. As crônicas não se contentam em apenas registrar essas realidades, elas criticam os processos que levam à existência da miséria urbana, apontando para a negligência das autoridades e das camadas privilegiadas da sociedade como uma das principais causas. Nesse contexto, suas crônicas também discorrem sobre as agruras das pessoas em situação de rua e as estratégias singulares que empregam para sobreviver nas ruas. As descrições retratam a dura realidade de indivíduos profundamente marginalizados, em uma cidade marcada pela pobreza e pela violência. Essa análise das condições sociais e urbanas da cidade prepara o terreno para a crônica "Sono Calmo", e com o nome "O sono da miséria", foi publicada originalmente na *Gazeta de Notícias*, na série "A pobre gente", em 1904. Nessa crônica, o narrador mergulha ainda mais fundo nas camadas mais sombrias e esquecidas da sociedade carioca. O relato da visita aos "círculos infernais",

conduzida pelo delegado e seus companheiros, promete ser um retrato perturbador e revelador das profundezas ocultas da cidade, onde a miséria e o sofrimento humano encontram-se à espera daqueles dispostos a enxergar além das aparências.

A crônica tem início com a descrição dos delegados como "homens amáveis" (Rio, 1995, p.119) o que sugere uma certa ironia, já que a amabilidade deles está relacionada com o conhecimento adquirido sobre as realidades sombrias da cidade ao longo de suas profissões. O convite do delegado para explorar esses locais sombrios é apresentado de forma intrigante, suscitando no narrador uma reflexão sobre as possíveis motivações por trás dessa oferta: estaria o delegado meramente interessado em satisfazer uma curiosidade mundana ou teria um genuíno desejo de proporcionar uma experiência reveladora? Essa ambiguidade é habilmente destacada, criando uma atmosfera de suspense e expectativa em torno da iminente jornada pelos "círculos de pavor". Além disso, o cronista faz referência a Virgílio, Oscar Wilde e Jean Lorrain²⁶ acrescentando uma camada literária ao convite, evocando imagens de guias em jornadas pelos submundos. Essas referências literárias e históricas não apenas enriquecem o convite proposto pelo delegado, mas também revelam as preferências de leitura do próprio narrador, em processo semelhante ao que ocorre na crônica "A rua", sugerindo que as preferências literárias do narrador podem dialogar com sua disposição para aceitar o convite e sua percepção das possíveis motivações por trás dele.

Ao aceitar o convite para acompanhar a incursão à delegacia, o narrador parece ciente da artificialidade desse gesto, reconhecendo-o como algo já explorado na literatura. A chegada à delegacia, onde uma caçada aos "pivettes" está prestes a acontecer, é descrita com uma atmosfera carregada de ironia e estranheza. A presença do bacharel comovido e do adido de legação que justifica a miséria como algo exclusivo da Europa adiciona camadas de hipocrisia e insensibilidade à cena. O uso da expressão "preparando com o interesse de um *maître-hôte!* o cardápio das nossas sensações" (Rio, 1995, p.119) traz a metáfora do cardápio para descrever a manipulação das emoções e a exploração voyeurística da miséria humana por parte do delegado. A descrição dos dois homens de casaca, com suas justificativas insensíveis e hipócritas para a miséria, é carregada de sarcasmo, destacando a distância entre eles e a realidade das pessoas que serão alvo da caçada.

²⁶ Jean Lorrain, pseudônimo de Paul Alexandre Martin Duval, foi um escritor e poeta francês nascido em 1855. Conhecido por seu estilo decadente e provocativo, Lorrain foi uma figura proeminente na *Belle Époque*. Ele escreveu romances, contos e ensaios, muitos dos quais exploravam temas como o submundo parisiense, o erotismo e o ocultismo. Sua obra mais cultuada é *Monsieur de Phocas*, um romance que registra os excessos e as obsessões da sociedade parisiense da época.

O narrador oferece uma descrição do ambiente, destacando uma rua mal iluminada, com candeeiros quebrados e prédios antigos em estado de deterioração. Essas imagens colaboram para criar uma sensação de decadência e abandono que permeia o cenário urbano. A menção às lanternas em forma de foice que iluminam portas equívocas sugere uma atmosfera de ameaça e perigo, insinuando que esses locais podem esconder segredos sombrios e atividades ilícitas. Ademais, a crônica descreve as casas como estreitas, hermeticamente fechadas e próximas umas das outras, gerando uma sensação de opressão e claustrofobia à medida que os personagens avançam pela rua estreita e escura. O som dos passos ressoando nos lajedos quebrados e o som cava de uma porta se fechando contribuem para a construção do realismo sensorial da cena, intensificando a tensão narrativa. A utilização de termos como "covis horrendos", "tragédia asilos da miséria" e "portas equívocas" (Rio, 1995, p.120) para descrever os locais visitados pelos personagens transmite uma sensação de perigo iminente e desconforto. A menção ao "zanaga, com o rosto grosso de calabrês" (Rio, 1995, p.120) sugere a presença de personagens sombrios e potencialmente perigosos que habitam esses locais, aumentando ainda mais a atmosfera de suspense e perigo.

O narrador prossegue descrevendo a cena noturna nas ruas da cidade. O som do apito do guarda noturno corta o ar, transmitindo uma sensação de alerta e perigo. No alto, o céu estrelado transmite uma sensação de tranquilidade. Essa descrição contrasta a beleza do céu e a tensão do ambiente urbano noturno, destacando a dualidade entre segurança e perigo. O cronista traz um diálogo entre o advogado e o delegado de polícia sobre a disseminação dos lugares sombrios pela cidade:

— Há muitos desses covis espalhados pela cidade? indagou o advogado, abotoando o mac-farlane.

— Em todas as zonas, meu caro.

— Em cinco noites, visitando-os depressa, informou o agente, V. Sê não dá cabo deles. É por aqui, pela Gamboa, nas ruas centrais, nos bairros pobres. Só na Cidade Nova, que quantidade! Isso não contando com as casas particulares, em que moram vinte e mais pessoas, e não querendo alar das hospedarias só de gatunos, os "zungas".

— "Zungas"? fez o adido de legação, curioso.

— As hospedarias baratas têm esse nome. Dorme-se até por cem réis. Saiba V. Sà que a vidinha dava para uma história. (Rio, 1995, p.120)

A linguagem coloquial e as gírias da rua desempenham um papel significativo na narrativa. O delegado utiliza a gíria "covis" para descrever os locais visitados, insinuando

esconderijos ou ambientes sombrios associados a atividades criminosas. Além disso, a menção aos “zungas”, revela um aspecto da vida urbana marcado pela marginalidade e pela sobrevivência em condições precárias. O termo se refere a lugares baratos onde se pode dormir por um preço mínimo. Nesse sentido, a língua tem um papel estratégico na construção social da realidade, pois resulta da interação ou conflito entre jargões e dialetos de distintos grupos sociais. A crônica nos leva a conhecer a cultura carioca também pelo modo de falar. De acordo com Velloso (2004, p.65), João do Rio realiza um processo de legitimação da expressividade da cultura das ruas na constituição da língua e critica o domínio lusitano sob a língua portuguesa, como faz na crônica “A rua”:

À rua é a transformadora das línguas. Os Cândido de Figueiredo do universo estafam-se em juntar regrinhas para enclausurar expressões; os prosadores bradam contra os Cândido. 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. (Rio, 1995, p.4)

Ao mencionar o dicionário elaborado por Candido Figueiredo²⁷, o narrador sugere que enquanto os estudiosos se esforçam para estabelecer regras e padronizar a linguagem, a rua, ou seja, o ambiente urbano e o uso cotidiano da língua pelas pessoas comuns, continuam a transformar e moldar a linguagem de forma mais orgânica e espontânea. O narrador de João do Rio aponta que os escritores e prosadores criticam esses esforços de normatização, reconhecendo que a linguagem viva e em constante evolução não pode ser enclausurada por regras rígidas. Ele destaca que é na rua, no cotidiano das pessoas e em suas interações, que surgem novas expressões, significados para termos.

Em "Sono Calmo", o cronista retrata a presença de locais considerados problemáticos em áreas da cidade, como a Gamboa, ruas centrais e bairros pobres, ressaltando a amplitude do fenômeno. Através do diálogo entre o advogado e o agente, fica claro que esses "covis" estão disseminados por todas as zonas da cidade, sugerindo que essa realidade não se limita a uma região específica. Ao destacar a quantidade significativa de tais locais na Cidade Nova, o cronista enfatiza a gravidade do problema e a sua presença marcante em áreas urbanas densamente povoadas. Em seguida, o delegado e seus acompanhantes chegam a um local suspeito e batem à porta. Há uma atmosfera de tensão enquanto aguardam resposta. Após repetidas tentativas, uma voz sonolenta de dentro da casa pergunta quem está lá. O delegado identifica-se como polícia e ordena que a porta seja aberta. Depois de mais um momento de

²⁷ Cândido Figueiredo (1846-1925) foi um político brasileiro ativo durante a Primeira República. Além de sua carreira política, Figueiredo foi o autor do *Novo dicionário da língua portuguesa*, publicado em Lisboa em 1899, uma contribuição significativa para a lexicografia da língua portuguesa.

silêncio, a porta finalmente se abre, revelando um homem corpulento, vestindo apenas uma camisa, esfregando os olhos ao acender uma luz a gás. O narrador traz o diálogo entre o encarregado e delegado que busca informações sobre a situação do local. Além disso, a menção ao "livro", que é uma formalidade, acrescenta um tom de ironia à situação, sugerindo que mesmo que o livro exista, ele pode não ser totalmente confiável ou útil para a investigação em questão.

A crônica descreve a descida dos personagens de um lugar que aparentemente é um estabelecimento de hospedagem popular, mas que na verdade parece funcionar como um abrigo para pessoas em situação de vulnerabilidade social. O uso de termos como "salas com camas enfileiradas como nos quartéis" e "tarimbas com lençóis encardidos" (Rio, 1995, p.121) transmite, para o narrador, uma imagem de precariedade e falta de higiene no ambiente. A descrição da subida pela escada íngreme e do aumento do mau cheiro conforme avançam sugere uma progressão na intensidade da experiência desconfortável dos personagens. Desse modo, pode-se observar que na narrativa o olhar se aproxima do etnógrafo, pois o narrador realiza uma observação do ambiente e das pessoas que ali habitam, buscando entender e retratar suas condições de vida e comportamentos

A descrição dos ocupantes dessas camas, como marinheiros, soldados e trabalhadores, sugere uma clientela diversificada e indica que são pessoas de diferentes origens sociais que acabam ali por motivos diversos. A descrição deles como "emborcadas, suando, de língua de fora" (Rio, 1995, p.121) evoca uma imagem de desconforto e exaustão física. Alguns se cobrem com lençóis para preservar a sua intimidade, enquanto outros tentam se esconder do olhar dos visitantes. A menção aos marinheiros "que haviam perdido o bote" (Rio, 1995, p.121) sugere que essas pessoas são vítimas das circunstâncias ou de eventos adversos que os levaram a essa situação desesperadora. A descrição dos quartos de "dormidas de luxo", onde se paga mais caro para dormir, contrasta com a realidade sombria desses ambientes, que são descritos como um pesadelo. Isso ressalta a ironia da situação, onde até mesmo o que é considerado "luxo" dentro desses locais é marcado pela miséria e pela precariedade. Além disso, a observação das reações dos personagens diante da cena, desde o choque do bacharel até a indiferença do adido de legação e o deboche do delegado, revela uma investigação das diferentes atitudes e perspectivas em relação à pobreza e à miséria humana. O narrador acredita que delegado parece se divertir com a situação: "O delegado, entretanto, gozava aquele espetáculo." (Rio, 1995, p.121), o que pode ser interpretado como uma demonstração de sua insensibilidade ou indiferença em relação ao sofrimento das pessoas ali presentes.

Também é descrita uma cena em que um dos agentes acorda um rapaz que estava dormindo. Ao ser questionado sobre sua presença ali, o rapaz explica que está esperando a hora do barco para a ilha, afirmando ser um carvoeiro. No entanto, sua expressão muda rapidamente quando percebe que foi roubado, e ele entra em pânico ao perceber que pode ser acusado de algo que não cometeu. O cronista utiliza diálogos e ações dos personagens para criar uma atmosfera tensa e dinâmica:

Um dos agentes sacudiu um rapazola.

— Hein? Já quatro horas? fez o rapaz acordando.

— Que faz aqui?

— Espero a hora do bote para a ilha. Sou carvoeiro, sim senhor...

Ai! minha mãe! Vão levar-me preso! (Rio, 1995, p.122)

Após o rapaz perceber que foi roubado, a reação imediata é um rebuliço entre os presentes, com homens que estavam dormindo profundamente despertando de repente. Enquanto isso, o encarregado expressa sua frustração e desconfiança em relação ao rapaz roubado, usando termos sarcásticos e agressivos como: “É lá possível ter confiança nesta súcia?” e “Besta de uma figa” (Rio, 1995, p.122) para questionar a situação. Os agentes agem para levantar e controlar as pessoas envolvidas, seus gestos sugerem uma atitude de indiferença ou cinismo em relação ao ocorrido. O delegado, por sua vez, parece encontrar algum tipo de satisfação ou interesse na situação, sugerindo uma atitude um tanto perturbadora diante do caos.

Em certo momento, o cronista relata a subida para o último andar do local e a dificuldade de chegada, pois a escada está obstruída por corpos de pessoas, algumas delas agarradas aos corrimãos para evitar a queda. Ele emprega uma descrição detalhada dos sentidos, como visão, olfato e tato, para transmitir a condição insalubre do local. O uso de palavras como "fedor fulminante", "atmosfera sufocava" (Rio, 1995, p.122), e "corpos sem limpeza" (Rio, 1995, p.123) ressaltam a condição de miséria do ambiente. Os agentes usam da força para abrir caminho, utilizando cacetes para acordar aqueles que estão dormindo no caminho. O narrador também enfatiza a densidade e a agitação da sala no último andar, onde não há divisões claras entre os espaços e as pessoas estão amontoadas umas sobre as outras. Ele descreve as pessoas como "gado humano" e “entulho humano” e compara a experiência de chegar ao último andar com uma "vertigem". Além disso, ele menciona a rotina árdua

desses indivíduos, que trabalham pesadamente no cais e são submetidos a condições de trabalho consideradas desumanas:

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. (Rio, 1995, p.123)

O cronista expressa sua incredulidade e, ao mesmo tempo, sua participação passiva na observação dessa situação dolorosa, destacando a ironia de sua própria presença ali, junto ao adido, ao bacharel e ao delegado para: “gozar dessa gente o doloroso espetáculo” (Rio, 1995, p.123). Após, o narrador foca a observação sobre a hoje chamada população em situação de rua. A descrição dessas pessoas, acordando em meio à sujeira e aos trapos, revela a extensão da desolação e do sofrimento vivenciado por aqueles que estão à margem da sociedade. O diálogo entre o narrador e a mulher idosa acrescenta uma dimensão emocional à cena. Ela questiona: “— Por que será tudo isso? Vão levar-nos presos?” (Rio, 1995, p.123), transmitindo o medo e a incerteza que permeiam a vida dessas pessoas mais pobres.

Há ainda visto o episódio da “caçada aos garotos”, conhecida como “canao”, que revela a violência e arbitrariedade das ações policiais e resultam na prisão de vários indivíduos vulneráveis. O delegado justifica suas ações como uma forma de garantir a ordem pública, mas na visão do narrador sua postura reflete uma visão insensível e desumana dos problemas sociais. A sugestão do adido sobre a necessidade de asilos e melhores condições de higiene e limpeza pode refletir a mentalidade do projeto oficial da *Belle Époque*, onde as preocupações estavam mais relacionadas à estética urbana e à manutenção da ordem do que ao cuidado real com os indivíduos em situação de vulnerabilidade. Isso sugere uma abordagem mais superficial e preocupada com a aparência do que com as questões sociais, uma abordagem mais humanitária e centrada nas necessidades das pessoas. Nas passagens desta crônica, o narrador de João do Rio não apenas evidencia os danos causados pelos ambientes de dormitórios, mas também, por meio de descrições detalhadas, diálogos e eventos noturnos, humaniza e expõe as dificuldades enfrentadas por aqueles que dependem desses espaços precários para descansar, destacando a restrição imposta à classe operária e aos mais pobres.

Após percorrer os becos sombrios e as vielas obscuras em “Sono Calmo”, crônica na qual fomos confrontados com a dura realidade dos espaços urbanos do Rio de Janeiro, onde a miséria e a desigualdade social se manifestam, onde o narrador sai em uma jornada noturna

pela cidade, revelando as contradições e injustiças que permeiam a vida na metrópole. As personagens em situação de miséria são as protagonistas desses cenários desoladores, habitando e construindo esses espaços à margem da sociedade. Nesse contexto, a crônica "Mulheres Mendigas" surge como uma continuação natural para essa análise da realidade urbana, sendo inclusive o texto seguinte a "Sono Calmo" na recolha do volume *A Alma Encantadora da Ruas*. Publicada originalmente na série "A Pobre Gente/Entre Mendigos", na *Gazeta de Notícias* em 1904, a crônica nos convida a adentrar o universo da mendicidade como uma das formas mais visíveis e rotineiras de exploração na cidade. Nela, somos apresentados às "mulheres mendigas", figuras emblemáticas dessa dura realidade, cujas histórias revelam não apenas a busca pela sobrevivência, mas também a complexidade das relações sociais e das estratégias de sobrevivência adotadas por elas.

Na crônica, o narrador se caracteriza por adotar um ponto de vista observador e analítico em relação à mendicidade na cidade. Ele a descreve como uma atividade regular e tranquila, destacando como o ato de pedir dinheiro se tornou um ofício rendoso e até mesmo lucrativo para muitos. A narração observa a complexidade do que caracteriza como mendicidade e enfatiza a diferença de comportamento entre homens e mulheres em situação de rua. Enquanto os homens são descritos como exploradores e sem brio, as mulheres são retratadas como mais autênticas, especialmente quando realmente estão em situação de desgraça. É mencionada a existência dos "irmãos da opa" (Rio, 1995, p.125), isto é, pessoas que se dedicam à exploração e à manipulação das emoções das pessoas para obter dinheiro, bem como profissionais que fingem doenças falsas para comover e ludibriar os doadores.

O texto revela um narrador onisciente, que conhece os pensamentos e motivações dos personagens, como Pietro Mazzoli. Ele representa a estratégia do cronista, que utiliza ora um "amigo", ora um "guia" para acompanhá-lo nas caminhadas pelas ruas, neste caso, explorando a mendicidade feminina. Fisicamente é descrito como de estatura baixa, robusto e de pele corada. Além disso, ele sempre carrega consigo um chapéu, um detalhe que contribui para a visualização do personagem. Pietro é representado como alguém cínico e experiente, capaz de reconhecer e lidar com os aspectos mais sombrios da vida nas ruas. Alguém que se tornou pedinte por escolha própria, por uma questão de comodidade. Sua trajetória de vida é descrita de maneira diversificada e até mesmo pitoresca, indo desde fugir do serviço militar até envolver-se em diversas atividades questionáveis em Buenos Aires e no Rio de Janeiro. Sua experiência prévia em diferentes situações o torna um conhecedor dos truques e artimanhas da mendicidade, tanto os relacionados à falsa miséria quanto os associados à dor genuína. Para

contribuir para essa ideia o narrador chama Pietro de "o Frégoli²⁸ da miséria" (Rio, 1995, p.125), isto é, está sugerindo que a personagem tem uma habilidade semelhante à de Frégoli de assumir diferentes papéis e personas. Isso implica que ele é versátil e astuto, capaz de se adaptar a diferentes situações e desafios que enfrenta na vida. Essa comparação enriquece a caracterização de Pietro, destacando sua habilidade de lidar com as adversidades de forma criativa e multifacetada.

A crônica apresenta as várias categorias de "mulheres mendigas", descrevendo suas estratégias, aparências e interações sociais. Trazendo um olhar de etnógrafo, o narrador menciona nomes dessas mulheres como Antônia Maria, Zulmira, viúva Justina, D. Ambrosina e tia Josefa. Ao dar nomes às personagens, descrever suas personalidades e comportamentos, essas personagens são humanizadas, tornando-as mais do que simples estereótipos de mendicância, mas em indivíduos com suas próprias histórias e identidades. Algumas delas apareciam apenas nas crônicas policiais dos jornais da época. O narrador analisa a organização e sistematização com que as mendigas exercem sua atividade. Essas mulheres têm suas rotinas definidas, se posicionando estrategicamente em locais de grande circulação, como ruas específicas, portas de igrejas e escadarias, onde abordam as pessoas que passam, buscando identificar potenciais doadores. A crônica destaca a sociabilidade entre elas, evidenciando como se apoiam e competem entre si no árduo trabalho de "mendigar". Além disso, é ressaltada a divisão entre as pedintes experientes e as novatas, descrevendo como as mais antigas tratam as recém-chegadas com hostilidade e desconfiança, semelhante ao que ocorre nas escolas entre veteranos e calouros: "Quando aparece alguma neófito, olham-na furiosas e martirizam-na como nas escolas aos estudantes calouros." (Rio, 1995, p.126). Essa dinâmica revela a competição e as disputas por território e recursos entre essas personagens na cidade.

Ainda é destacada a organização e a sistematização com que as personagens exercem sua atividade de mendicância. São descritas como tendo uma vida regrada, comparando sua disciplina ao funcionamento preciso de um "cronômetro suíço" (Rio, 1995, p.126). Isso sugere uma abordagem metódica e calculada em relação à mendicância, onde cada atividade é realizada em horários específicos e com propósitos definidos. Apesar de estarem envolvidas em uma atividade marginalizada, elas são retratadas como devotas e crentes em Deus, como

²⁸ Leopoldo Frégoli, um famoso transformista italiano que viveu no final do século XIX e início do século XX. Ele era conhecido por sua habilidade de mudar rapidamente de uma persona para outra durante suas performances teatrais. Frégoli se destacou por suas habilidades em mudar de aparência, voz e gestos para representar uma variedade de personagens, muitas vezes em rápida sucessão.

evidenciado pelo hábito de ouvir missa e usar medalhinhas de santos. Essa característica adiciona uma camada de complexidade à sua identidade, mostrando uma conexão entre sua fé e suas práticas cotidianas.

Paralelamente a isso, próximo da visão do cartógrafo, o narrador em João do Rio mapeia as diferentes abordagens das mendigas para obter mais doações, destacando como adaptam suas táticas de acordo com horários e condições específicas das ruas. Incluindo a escolha de horários específicos para pedir dinheiro, como a noite, quando a atmosfera é mais sombria e talvez possa gerar mais comoção. Isso sugere uma consciência por parte das mulheres sobre como adaptar suas táticas para maximizar suas receitas. Nesse sentido, o narrador sugere que, para muitos, a prática da mendicância tornou-se mais do que uma simples necessidade, mas uma profissão. Ele compara a mendicância com outras ocupações, como costura ou lavagem, destacando-a como uma alternativa menos trabalhosa e sem tantas responsabilidades, sugerindo que alguns a escolhem não por necessidade extrema, mas por conveniência. O cronista desmistifica a imagem tradicional do pedinte como alguém em extrema pobreza e sofrimento. Ele cita o caso de algumas mulheres que pedem dinheiro nas ruas, mas que mantêm suas casas arrumadas, desfrutam de certos luxos, como canja aos domingos, e até mesmo têm roupas novas para ocasiões especiais. Isso sugere que, para algumas pessoas, a mendicância pode ser uma escolha de vida que oferece conforto e estabilidade financeira relativa.

Um pouco adiante, o narrador descreve uma cena matinal comum nas igrejas, onde os membros da alta sociedade se reúnem para assistir às missas. A conversa entre as senhoras, D. Guilhermina e D. Antônia, reflete um ambiente de cordialidade superficial, onde se discute sobre os incômodos físicos e os horários das missas, mas também há uma alusão à insatisfação com a falta de generosidade dos ricos. Essa insatisfação é evidenciada pela expressão "os ricos estão cada vez mais sovinas" (Rio, 1995, p.127), indicando uma diminuição na disposição para fazer caridade. A partir daí, é descrito o início da coleta de "esmolas", onde moedas começam a ser depositadas nas mãos estendidas das "mulheres mendigas", acompanhadas de palavras de bênção como "Deus vos acompanhe!" e "Deus lhe pague!" (Rio, 1995, p.127). Essas palavras são proferidas pelas personagens, que, apesar de estarem em uma posição de necessidade, desempenham um papel de benfeitoras ao abençoar aqueles que oferecem esmolas. Também é destacada a existência de lugares estratégicos e lucrativos dentro da igreja, comparáveis às "cadeiras de engraxate e *fauteuils* de teatro" (Rio, 1995, p.127), para destacar a comercialização até mesmo dentro de um espaço religioso.

Para além das igrejas, ainda na lente de cartógrafo, é destacado na crônica que as personagens possuem outras táticas para obter doações, como visitas a estabelecimentos comerciais e redações de jornais, onde buscam sensibilizar as pessoas e garantir contribuições. O narrador destaca a habilidade de uma mulher específica, D. Rosa, em manipular e persuadir os outros para conseguir dinheiro, inclusive ludibriando o próprio narrador, isso revela a astúcia e a determinação por trás da mendicância exercida por ela: “A D. Rosa, para dizer o seu nome e a inaudita felicidade da vida numa rede de mentiras, arrancou-me cinco mil réis, com precipitação, arte e destreza tais que, quando dei por mim, já ia longe com os petizes e a nota” (Rio, 1995, p.126). Já a personagem Francisca Soares é representada como uma figura que utiliza estratégias de persuasão, começando sua abordagem com elogios aos benfeitores pintados pelo “sr. Petit” e buscando negociar dinheiro em troca de outros favores (Rio, 1995, p.127). Esse retrato irônico reflete a complexidade das interações entre pedintes e doadores, bem como a manipulação presente nesse tipo de transação. Além disso, o narrador descreve outras mulheres que apelam para o drama, isto é, recorrem ao uso de narrativas emocionais e manipuladoras para sensibilizar as pessoas e obter doações, como o caso de mulheres que sussurram sobre a angústia de um irmão morto sem dinheiro para o caixão. Essas táticas emotivas são empregadas para despertar a compaixão e a generosidade dos doadores. Ele observa ironicamente essa dinâmica, destacando a complexidade das interações entre pedintes e doadores, bem como a manipulação presente nesse tipo de transação. A voz narrativa da crônica comenta sobre a elevação dos valores das “esmolas” mesmo em meio a uma crise econômica, destacando a pressão social e emocional que essas personagens exercem sobre os doadores. A descrição das reações das pessoas mendicância revela um ambiente de desconforto e temor para o narrador.

A esmola, apesar da crise econômica que os jornais proclamam, subiu. Não há quem dê moeda de cobre a um mendigo sem o temor de desgostá-lo ou de levar uma descompostura cheia de pragas, que nessas bocas repuxadas causam uma dolorosa impressão de dor e de confrangimento. (Rio, 1995, p.127)

Ainda, é apresentada na crônica outro tipo de mendicância feminina, as chamadas “mendigas alugadas” geralmente são mulheres descritas com “disposições lamuriantas e velhas cabulosas” (Rio, 1995, p.127), exploradas por outras pessoas que lhes proporcionam um salário fixo e uma porcentagem sobre a receita arrecadada. O narrador representa outras personagens nessa situação de emprego, duas moças, Albertina e Josefa, e um grupo de velhas. Josefa, possui um problema de saúde na bexiga e segundo o narrador aguarda ansiosamente por uma oportunidade de se livrar desse tipo de ocupação, enquanto Albertina, é

descrita como uma mulher doente, sofrendo de tuberculose e manifestando sintomas como tosse e expectoração. Além disso, é destacado o fato de ela apresentar um atestado que a identifica como mãe de três filhos, o que pode ser interpretado como uma estratégia para despertar a compaixão e aumentar as doações recebidas durante a mendicância. O narrador de João do Rio também menciona que o atestado é um instrumento comum usado para criar uma aura de legitimidade em torno das histórias trágicas das mulheres, contribuindo assim para a sua exploração pública. Ele exemplifica com a situação de Alfredo, um homem que controla duas mulheres na mendicância - Jovita e Maria - e que fornece atestados falsos para ambas, detalhando as desgraças fictícias que supostamente acontecem em suas vidas. Jovita, de origem italiana, e Maria, uma mulher negra de pele clara. Jovita, que antes era uma “criada”, fugiu com um rapaz e depois se envolveu na mendicância com Alfredo. É destacado que por ser considerada “bonita”, Jovita recebe mais doações, o que lhe permite fazer vários “enterramentos” por semana, isto é, sugerindo que ela simula funerais para ganhar dinheiro. Já a descrição de como as duas mulheres agem quando se sentem seguidas, pegam o trem da Central e saltam em estações diferentes, o que sugere uma dinâmica de fuga e defesa.

Por fim, o narrador traz ao leitor o grupo das “vagabundas ladras e pitonisas ambulantes” (Rio, 1995, p.128), destacando figuras principais como as senhoras Concha, Natividade e Eulália. A senhora Concha é representada cleptômana, cuja profissão deriva dessa compulsão. Ela possuiu um passado como *cocotte*²⁹, onde roubava os amantes ricos por diversão, mas nos tempos atuais atua como cartomante andarilha e usa sua habilidade de ler a *buenadicha* como pretexto para roubar. Ela se apresenta como “gordinha, fingindo ter úlceras nas pernas” (Rio, 1995, p.128), e se aproxima das pessoas de maneira sutil, pedindo esmolas enquanto oferece seus serviços de leitura de cartas. A descrição das ações da senhora Concha revela sua astúcia e habilidade em ludibriar as pessoas enquanto comete furtos.

Natividade e Eulália seguem um processo similar ao da personagem anteriormente mencionada, Concha. Ao se aproximar dos potenciais vítimas, a cigana Eulália, de maneira astuta e calculada, lança elogios e expressões de boa sorte, criando uma atmosfera de confiança e cumplicidade. Para reforçar isso, o cronista utiliza dos diálogos entre as personagens e as potenciais vítimas, utilizando expressões típicas do contexto e do perfil das

²⁹ Uma *cocotte* é uma mulher que, tradicionalmente, é associada a uma cortesã ou prostituta de luxo. Esse termo era frequentemente usado para descrever uma mulher que mantinha relações íntimas com homens ricos em troca de presentes, dinheiro ou status social. Na cultura francesa, especialmente durante os séculos XIX e XX, as *cocottes* eram muitas vezes mulheres elegantes e bem-vestidas que frequentavam os círculos sociais mais altos, embora sua ocupação fosse geralmente conhecida apenas por aqueles dentro desses círculos.

cartomantes, como "Deus a favoreça" e "Você tem cara de ser feliz!" (Rio, 1995, p.128). Esses diálogos ajudam a construir a atmosfera de engano e manipulação. Também o uso da expressão "*suerte del barajo*" (Rio, 1995, p.128) utilizada pela personagem, pode sugerir a previsão da sorte do cliente, o que contribui para a ilusão pretendida.

Em contraste com essas mulheres consideradas charlatães pelo narrador, é destacada a existência de mulheres que ele considera verdadeiramente miseráveis e que estão em uma situação de desespero e degradação ainda maior. Elas são retratadas como vivendo em um estado de entorpecimento causado pelo sofrimento, encontrando consolo temporário no álcool e nas memórias de um passado talvez menos doloroso: "Para estas basta um pão enlameado e um níquel; basta um copo de álcool! para as ver taramelar, recordando a existência passada." (Rio, 1995, p.128). O narrador se aproxima da lente de cartógrafo ao destacar os locais onde essas pessoas vivem: praças, como o Campo da Aclamação, passam à beira dos quiosques, na Saúde, em S. Diogo, e nos grandes centros urbanos de multidões baixas. Essa descrição detalhada ressalta a onipresença da miséria na cidade e sua proximidade com espaços frequentados por pessoas de classes sociais mais privilegiadas. Além disso, é retratada a precariedade das condições de vida dessas pessoas, descrevendo-as como "ulceradas, sujas, desgrenhadas" (Rio, 1995, p.129) e sofrendo violência física nas ruas. É enfatizado o sofrimento físico e emocional que enfrentam diariamente, destacando a violência que sofrem, inclusive estupro e agressão: "Às vezes, para cúmulo de desgraça, aparecem grávidas, sem saber como, à mercê da horda de vagabundos que as viola, que as tortura, que as bate, sem lhes conceder ao menos a piedade do nojo;" (Rio, 1995, p.129). Também há a denúncia da falta de amparo e atenção dada a essas pessoas pela sociedade, ilustrando como elas são ignoradas e esquecidas, mesmo quando enfrentam situações extremas, como gravidez indesejada e violência. Além disso, é ressaltada a ausência de investigação e proteção por parte das autoridades, deixando essas vítimas à mercê de seus algozes.

O narrador retrata uma experiência noturna ao lado de Pietro Mazzoli, pelo Largo da Sé e as proximidades da Santa Casa. Nesse contexto, as mulheres são apresentadas como figuras complexas, habilidosas em manipulação e astúcia, porém, ao mesmo tempo, sujeitas a uma existência marcada pela miséria e exploração. A perspectiva do narrador sobre essas mulheres oscila entre o ceticismo em relação às suas narrativas pessoais e uma compaixão diante da brutalidade de suas circunstâncias. O cenário noturno é descrito como um teatro de rostos marcados pelo sofrimento, olhos repletos de lágrimas que denunciam um passado doloroso. O cronista destaca a variedade de abusos e decadências enfrentados por essas

mulheres, desde amantes exploradas, ainda consumidas pela raiva, até vítimas de doenças devastadoras como a sífilis. A narrativa enfatiza a intensidade do sofrimento vivido por essas mulheres, sugerindo que até mesmo os românticos mais fervorosos não poderiam conceber imagens tão sombrias e desoladoras. O narrador traz a realidade enfrentada por duas mulheres, Zoarda e Josefina Veral. Como recurso são trazidos os diálogos direto entre as personagens para transmitir suas histórias, o que cria uma proximidade imediata com as experiências das mulheres. O narrador revela a vulnerabilidade dessas mulheres que foram vítimas de abusos e exploração sexual por parte de homens que prometeram proteção e cuidado. A forma como Zoarda descreve sua experiência é marcada pela amargura e pelo desespero, revelando uma trajetória de sofrimento e perda. Ela relata ter sido seduzida e abandonada por dois homens após ficar doente. Ao sair do hospital, acabou sendo presa e seguiu para a Gamboa. A menção de Zoarda fingindo ter "barriga d'água" (Rio, 1995, p,129) sugere que ela simula uma doença para despertar piedade e obter ajuda. Já Josefina Veral relata sua queda na prostituição após ser raptada e explorada por malandros. Ela expõe como foi vítima de roubo e violência, culminando em sua condição atual de não poder trabalhar devido a uma doença adquirida.

O narrador ainda encontra Ema Rosnick que também relata sua história de abandono e casamento com um homem violento, que a deixou em um estado deplorável. A narrativa destaca a trajetória de vida dessas mulheres, marcada por tragédias, abusos e exploração, que as deixaram em condições físicas e emocionais devastadoras. A descrição das mulheres como "floristas ainda moças" e "velhas que tiveram lar" contrasta com a realidade cruel de suas vidas atuais, revelando a discrepância entre suas aparências e suas circunstâncias reais. Inclusive o encontro final com uma "mulher mendiga", que fala francês e se apresenta como uma antiga figura da alta sociedade, oferece uma visão impactante da decadência e da miséria. A mulher pede cigarros, cercada de latas velhas e trapos, o que pode ressaltar a queda dramática de status e dignidade da personagem. O uso do francês, referências a pessoas da alta sociedade, a carros e ao luxo, parecem ser a tentativa da mulher de manter uma fachada de elegância e sofisticação, mesmo em meio à sua pobreza:

Eu vinha encontrar à espera dos restos de pão uma das estrelas mundanas do Alcazar³⁰; eu estava falando com Françoise D'Albigny³¹; a Fran, a levada Fran, que

³⁰ O Alcazar Lírico, localizado na Rua da Vala (atual Uruguaiana) foi uma casa de espetáculos emblemática que marcou a vida noturna do Rio de Janeiro a partir dos anos 1860. Conhecido por gerar entretenimento, mas também gerou controvérsias e agitações frequentes.

³¹ Pelo contexto, é entendido que se tratava de uma das garotas de programa que trabalhavam no Alcazar.

tivera carros e agora discorria, com um arzinho postiço, da Suzane Castera³², de um deputado do norte que ainda hoje figura na Câmara, de um conhecido jornalista seu amigo! (Rio, 1995, p.130)

No entanto, a fala da senhora é dolorosamente contrastada pela rudeza do dono do quiosque, que a lembra de sua condição e a pressiona a pegar seu pão restante. Assim, a história dessas mulheres destaca não apenas a exploração e o abuso enfrentados por elas, mas também lança luz sobre as condições socioeconômicas precárias que muitas vezes empurram as pessoas para situações extremas de desespero e marginalização.

A narrativa não se limita a descrever os espaços urbanos, mas também analisa o cotidiano das trabalhadoras informais e dos moradores em situação de rua, considerando suas capacidades de agência e suas posições na hierarquia social. Entre os desafios enfrentados por elas, destaca-se a condição de mães, muitas vezes desamparadas, que lutam para cuidar de seus filhos em meio à pobreza e à exploração. Esse ciclo de vulnerabilidade social afeta não apenas as mulheres, mas também as crianças que crescem em circunstâncias adversas. Como mencionado na crônica, “(...) e os filhos morrem, desaparecem, levados na tristura do seu soluçante existir, estrangulados, talvez (...)” (Rio, 1995, p.129). Nesse caso, é como se as feridas sociais e econômicas se aprofundassem a cada geração, perpetuando um ciclo de desigualdade e sofrimento. Na crônica seguinte "Os Que Começam...", o cronista expande a análise sobre a mendicância incluindo as crianças nascidas nessas realidades desfavoráveis. Ele nos revela a triste saga desses jovens, lançados desde cedo em atividades ilícitas e subjugados pela exploração de adultos.

Publicada originalmente em 1904 na série “A Pobre Gente” da *Gazeta de Notícias*, com o título “A exploração das crianças”, a crônica do volume chama a atenção pela nova titulação em *A Alma Encantadora das Ruas*. “Os Que Começam...” parece sugerir que as crianças são os iniciadores da vida na mendicância, ao mesmo tempo em que são iniciadas nesse estilo de vida. É como se as crianças servissem como uma ponte para esse mundo, abrindo caminho para essa realidade ao mesmo tempo em que são moldadas por ela. Essa dinâmica cíclica é enfatizada pelo uso das reticências, que insinuam que o processo de "criação" de crianças destinadas a se tornarem pedintes no futuro não tivesse fim repetindo-se a cada nova geração.

³² Figura conhecida na sociedade da época, atriz francesa e uma das mais famosas cafetinas da cidade. É citada no Almanak Laemmert como proprietária de casa de pensão e em demais jornais da época como organizadora de eventos e espetáculos para a sociedade.

O narrador da crônica "Os que começam..." demonstra uma profunda indignação diante da situação: "Não há decerto exploração mais dolorosa que a das crianças." (Rio, 1995, p.131). Segundo ele, as crianças são empurradas para uma vida por seus próprios pais ou por indivíduos sem escrúpulos, e crescem dentro desse ambiente vicioso, adaptando-se a uma existência marcada pela mendicância e pelo crime. É descrita uma variedade de crianças, desde adolescentes até pequenos de três anos, todos moldados para um destino sombrio de exploração e delinquência. São enumeradas uma série de situações desoladoras, como jovens que acompanham senhoras falsamente cegas, "gatunos de sacola", crianças amputadas ou com paralisia sem amparo, entre outros, destacando a variedade de perfis e circunstâncias dessas crianças marginalizadas. Essa enumeração reforça a ideia de que a miséria e a exploração são generalizadas e afetam uma ampla parcela da população infantil. No ambiente sombrio e desolador em que vivem essas crianças destaca-se o ciclo de criminalidade e sofrimento que as aguarda: "(...) o olhar de crime, o broto das árvores que irão obumbrar as galerias da Detenção (...)" (Rio, 1995, p.131). Quando interrogadas pela polícia, inicialmente as personagens buscam negar suas atividades ilícitas, mas acabando por revelar a dura realidade de serem o sustento de uma rede criminosa. A ideia de que esses jovens possuem "morféias que se ligam às úlceras" e "olhos em pus" (Rio, 1995, p.131) cria uma imagem grotesca e trágica, enfatizando a precariedade e a miséria em que vivem. Ainda, o cronista destaca que muitos desses personagens ficam à beira das calçadas, onde passam o dia inteiro, o que sugere que eles têm tempo para se informar para se tornarem "homens", uma alusão irônica à maturidade adquirida nas ruas. Assim, apesar da posição na marginalidade, esses jovens possuem conhecimento sobre as leis locais, têm familiaridade com os delegados de polícia e até mesmo com o prefeito da cidade, isto é, estão atentos ao cenário político e reconhecendo nessas autoridades em posição de destaque oportunidades de corrupção. Essa revelação contrária à imagem estereotipada de que pessoas em situação de rua seriam indivíduos desinformados e desvinculados das questões políticas e sociais.

Apesar da abordagem do narrador parecer determinista e até mesmo áspera, sua análise revela uma crítica incisiva à condição social e econômica das crianças e adolescentes marginalizados da época. Ao identificar e descrever as crianças, o narrador busca retratá-las de modo que os leitores da época pudessem reconhecer as figuras ali retratadas. Ele testemunha pessoalmente o retorno de um grupo de adolescentes à mendicância, decidindo abordá-los no final de um dia de atividades na ponte das barcas Ferry. A postura do narrador revela uma crítica incisiva à exploração e a miséria enfrentadas por essas crianças de maneira

direta, denunciando as diversas formas de abuso e exploração a que estão sujeitas. Iniciando com a descrição do primeiro conjunto de personagens, o narrador relata a cena, destacando características físicas específicas de cada um dos entrevistados, como a falta de uma perna em Antônio e a ausência de um braço em João Justino. Além disso, o narrador revela a dura realidade em que vivem esses jovens ao mencionar o fato de estarem voltando a pedir dinheiro, indicando que a mendicância se tornou uma fonte necessária de subsistência em meio à pobreza e à exclusão social. A menção aos "fartos sacos" sugere que as personagens obtiveram alguma forma de ajuda ou recursos, porém, também aponta para a incerteza e precariedade dessa forma de sustento.

O narrador de João do Rio concentra-se na representação de dois personagens ao leitor, Francisco e Antônio, cada um com características distintas. Francisco é descrito como atroz, com uma aparência física marcante, míope e uma boca grande sem dentes. Ele é retratado como alguém tagarela, que fuma cigarros e fala sem parar. O diálogo entre os personagens é utilizado para revelar suas personalidades, atitudes e experiências. Francisco afirma que Niterói não oferece boas oportunidades para a mendicância e que, às vezes, precisa pedir dinheiro emprestado para voltar. Apesar de admitir que foi preso uma vez, ele minimiza o acontecimento e afirma que não se incomoda ao ser detido, pois sempre acaba sendo liberado rapidamente. Essa atitude de desdém em relação à prisão destaca sua resistência em passar por privações como a fome. Por outro lado, Antônio é retratado em um primeiro como alguém de natureza mais doce e humilde. Ele repete constantemente os detalhes do acidente com um bonde que o deixou sem uma perna, destacando a data e o local do ocorrido, na esquina da Rua da Uruguaiana. Sua narrativa é mais centrada em seu infortúnio e nas circunstâncias que o levaram a essa condição. No entanto, o narrador observa que Antônio parece buscar ajuda através de sua história pessoal e de sua aparente devoção religiosa. O uso da ironia é evidente ao descrever a "hipocrisia" de Antônio, que mente e manipula os outros, utilizando o nome de Deus para ganhar simpatia. A transformação de caráter de Antônio e a aparente desconexão entre a força física e a juventude de Antônio e sua postura "mendicante" são destacados pelo narrador: "É um dos casos de transformação de caráter, de inversão moral. Adolescente, forte, musculoso, a permanência na mendicidade deu-lhe à voz melopéias suspirosas e um recheio de votos pela sorte alheia." (Rio, 1995, p.132). A narrativa é destacada que a situação familiar do jovem influencia diretamente na função exercida por ele. A partir das informações fornecidas pelo narrador, percebemos que o pai do jovem é trabalhador, mas sua renda é insuficiente para sustentar a família numerosa, composta por oito

filhos e uma esposa doente. Diante dessa difícil realidade financeira, Antônio, que antes era ajudante de pedreiro, é forçado a pedir dinheiro no Passeio Público para contribuir com o sustento da família. O jovem pedinte é retratado como incapaz de escapar do ciclo de pobreza e mendicância no qual foi inserido. A ironia é evidente na afirmação de que: “*Simplex blague. Dêem-lhe um emprego e rejeitará, inutilizado pela vida de sarjeta, de desbrío, de inconsciente sem-vergonhice a que o forçou o pai.*” (Rio, 1995, p.132).

Na crônica, a exploração infantil é apresentada em diferentes formas, desde a “mendicância forçada” até o ensino de atividades criminosas, como roubo e prostituição, evidenciando a amplitude e a complexidade desse problema social. O segundo grupo descrito pelo cronista seria, segundo ele, o maior e também o mais afligido, pois compreende as crianças que são verdadeiramente exploradas:

Há o outro, o maior, o infindável, que a polícia parece ignorar, a exploração capaz de emocionar os delegados nos dramalhões, a indústria da esmola infantil exercida por um grupo de matronas indignas e de homens criminosos, as criancinhas implumes, piolhentas e sujas, que saem para a rua às varadas, obrigadas ao sustento de casas inteiras; há a exploração lenta, que ensina os pequenos a roubar e as meninas a se prostituírem; o castigo disfarçado, que espanca, maltrata e extorque. (Rio, 1995, p.133)

O narrador critica a inércia das autoridades em lidar com essa questão, sugerindo que o sistema de segurança pública falha em proteger essas crianças vulneráveis. Ele denuncia a presença de uma “indústria da esmola infantil”, conduzida por matronas desonrosas e homens criminosos, que exploram impiedosamente crianças desamparadas, obrigando-as a mendigar para sustentar não só a si mesmas, mas também suas famílias inteiras. Ao destacar as diversas formas de exploração enfrentadas por essas crianças, desde o trabalho infantil até a prostituição forçada, o narrador expõe a extensão e a gravidade desse problema social. Dessa forma, o leitor é instigado a refletir sobre sua própria responsabilidade e a urgência de enfrentar essa realidade cruel que permeia as ruas da cidade, enquanto o narrador aponta para a necessidade de ação prática e imediata para resolver essa questão.

A voz narrativa em João do Rio assume uma postura que se assemelha à de um cartógrafo urbano, mapeando os espaços onde a cruel realidade da exploração infantil se manifesta de maneira contundente. Nessa jornada, o narrador revela os locais onde crianças são lançadas em atividades degradantes por seus próprios pais e outros indivíduos, estando imersas na tristeza da mendicância e na precariedade moral que permeia esses ambientes sombrios. O percurso se inicia nas ruas Frei Caneca e São Diogo, onde é exposto o caso de

Elisinha, uma menina de nove anos, negra de pele clara e “envolta em trapos”. Ela é vítima da madrinha, que a agride quando não consegue arrecadar dinheiro considerado suficiente. Além do caso de Elisinha, o narrador também destaca a história de Jovita, que, sob o pretexto de arrecadar fundos para uma missa ou promessa, é explorada e até mesmo incentivada a roubar por uma mulher chamada Maria Trapo Velho. A situação atinge níveis extremos quando Jovita é submetida a castigos brutais, como ficar de joelhos sobre o milho por mais de uma semana, privada de alimentação, como forma de punição por não ter conseguido arrecadar dinheiro.

Em "Os Que Começam", a partir da análise do narrador podemos observar como o espaço e os nomes das ruas se associam à identidade, às funções e às vivências das crianças exploradas. Na Rua Formosa, o nome da rua, que evoca beleza e delicadeza, contrasta com a cruel realidade da personagem Rosinha que é forçada a fingir que está ajudando uma senhora cega, enquanto, na verdade, está sendo explorada. Já na Rua da Lapa, conhecida por sua boemia, serve como palco para a farsa e a manipulação da criança Judite, que é descrita como uma criança de oito anos que possui um pai, que se finge de cego e toca realejo pelo subúrbio. Porém, quando é descoberta a farsa, é ela quem é obrigada a pedir dinheiro, alegando que é para a mãe moribunda. Além disso, o narrador menciona casos da Rua da Providência, que a partir do nome da rua poderia sugerir cuidado e proteção, mas a realidade cruel que Laura e Amélia enfrentam contradiz isso. Elas são descritas como dedicadas a conseguir dinheiro para a mãe e o padrasto, enquanto enfrentam o abuso físico desse último quando não agem conforme suas expectativas. Em paralelo, a personagem Estela na Rua Senador Eusébio, sofre exploração de uma mulher que alega ser sua avó e a faz mendigar até tarde da noite na porta da Central. O nome da rua, que homenageia um político, serve como ironia a hipocrisia social presente na situação. Por fim, Nicota, residente do morro do Pedregulho, símbolo da marginalização, enfrenta uma situação ainda mais delicada. Nicota, aos treze anos, exibe uma "perigosa viveza de olhar" (Rio, 1995, p.134), ou seja, uma expressão facial astuta e penetrante, indicando possíveis traços de malícia ou esperteza. A frase "a puberdade, a languidez dos membros rijos dão lhe receitas grandes" (Rio, 1995, p.134) associa o amadurecimento físico e sexual de Nicota com a obtenção de benefícios ou ganhos. A menção ao "jardim de Eros" adiciona uma camada simbólica à narrativa, sugerindo um ambiente onde os desejos e prazeres são explorados ou manipulados. Isso destaca a exploração e vulnerabilidade de Nicota, que é enviada pelo padrasto para pedir dinheiro em diversos locais,

como "à porta dos quartéis, pelos bairros comerciais, ao escurecer" (Rio, 1995, p.134), mostrando a amplitude da exploração que ela enfrenta.

As ruas tortuosas e os becos escuros do Rio de Janeiro criam um ambiente labiríntico, onde as crianças se perdem e se tornam presas fáceis para a exploração. A cidade, símbolo de progresso e civilização, se transforma em um lugar de opressão e marginalização. As crianças exploradas transformam a cidade em um campo de luta invisível, utilizando táticas cotidianas para subverter a ordem dominante e reivindicar seu espaço no labirinto urbano de poder e opressão. Michel de Certeau (1998) argumenta que os indivíduos marginalizados desenvolvem táticas para navegar e resistir aos sistemas de poder que os oprimem. No contexto das ruas do Rio de Janeiro descritas pelo cronista, essas táticas são visíveis nas estratégias que as crianças utilizam para sobreviver e, de certa forma, subverter a exploração que enfrentam. O olhar minucioso do narrador de João do Rio para os ambientes urbanos, permeado de significados a partir das personagens, revela também uma abordagem etnográfica por parte do narrador. Ao mencionar o método de interrogar noventa e seis garotos de diferentes origens étnicas e sociais ao longo de quatro dias, ele aponta para a diversidade e complexidade dessa questão, lançando luz sobre a amplitude do problema e as variadas formas de exploração e abuso a que essas crianças estão sujeitas.

Ainda, é trazido à cena um grupo de crianças, talvez o mais disforme e que compõe uma "sociedade movediça" (Rio, 1995, p.134). A expressão "abismo da perdição" (Rio, 1995, p.134) evoca a ideia de que as crianças estão sendo engolidas por um destino sombrio e sem retorno, enquanto "um grande esboço de todos os crimes" (Rio, 1995, p.134) sugere que esses jovens estão sendo moldados para a vida criminoso desde tenra idade. A narrativa prossegue com o relato específico do caso de Félix, um menino negro, órfão e que vive na casa de uma família na Rua do Costa. O menino vive em situação precária, na qual é forçado a pedir e roubar para sobreviver, revelando a pressão social e econômica que o leva a cometer atos ilícitos. A menção ao episódio em que ele foi preso por roubar amostras de uma loja, mas foi solto por influência de um policial que tinha interesse romântico em uma das meninas da casa onde Félix vive, comprova a corrupção e a injustiça presentes no sistema. A frase "hoje tenho que roubar um queijo. Sinhazinha diz que não 'apareça sem um queijo...'" (Rio, 1995, p.134), encapsula a triste realidade em que essas crianças são envolvidas, mostrando mais uma vez que elas são compelidas a cometer atos criminosos para atender às demandas de seus exploradores ou figuras de autoridade.

Através de personagens como Armando, José Vizuvi e Dudu de Oliveira, o cronista expõe a dura condição desses jovens e os mecanismos de sobrevivência a que são submetidos. Armando é descrito pelo narrador como um menino de apenas dez anos, se autointitula italiano "por causa das dúvidas" (Rio, 1995, p.134), o que sugere uma incerteza identitária e uma tentativa de encontrar uma identidade em meio à adversidade, ou de justificar a presença no Largo da Sé. Sua declaração de que a família não faz comida há três anos revela a extrema pobreza e a responsabilidade precoce que ele carrega, sendo o responsável por "arranjar tudo, fora os cobres" (Rio, 1995, p.134). Por sua vez, José Vizuvi, é descrito pelo narrador como sendo filho de um pedinte conhecido, por isso seria como se de certa forma "seguisse os passos do pai" na prática de furtos. A narrativa detalha como ele sai da Rua do Alcântara, onde mora, de manhã bem cedo, em busca de pães deixados nas janelas pelos padeiros, utilizando um pau em forma de ferrão para alcançá-los. Essa descrição ilustra a maneira como a criminalidade é perpetuada de uma geração para outra. Por fim, Dudu de Oliveira é apresentado como alguém que passa o dia no mercado e nos bairros centrais, envolvendo-se em atividades suspeitas e se propondo a realizar tarefas degradantes. A menção de que sua mãe finge ser cega para esmolar no Largo do Machado indica a exploração e manipulação das crianças para obter ganhos financeiros.

Já a realidade enfrentada por João e sua mãe destaca a violência doméstica. Além de ser espancada, a mulher também é explorada financeiramente pelo amante. O narrador descreve João como "franzino" e "doloroso", ressaltando sua fragilidade física e emocional. O uso de expressões como "tragédia soluçante" e "drama resumo de um estado social" transmite a angústia e a gravidade da situação enfrentada por João e outras crianças em situações semelhantes. Ao final da crônica, na Rua Uruguai, é revelada mais uma exploração e crueldade enfrentadas por crianças vulneráveis. O cronista descreve uma mulher conhecida como a "Cameleão", cuja fisionomia é descrita como torva, sempre envolta em panos pretos. A alcunha "Cameleão" é uma referência ao apelido que ela herdou de seu filho. A descrição inicial sugere uma figura sombria e sinistra: "Esse ente repelente tem uma estalagem, um prédio; é rica e pede esmola, provando ser viúva pobre. Quando encontra crianças, leva-as para a casa, um doloroso centro de lenocínio e velhacaria, a extorqui-las." (Rio, 1995, p.135). A natureza dessa mulher é revelada quando ela é vista levando crianças para sua casa. Indicando que é um lugar de exploração e depravação, onde as crianças são submetidas a abusos físicos e psicológicos. O narrador enumera os nomes das cinco crianças que são vítimas dessa mulher: Alfredo, Felipe, Narciso, Gertrudes e Madalena. Essas crianças são

forçadas a sair de casa durante o dia para pedir dinheiro, retornando apenas para as refeições e enfrentar interrogatórios e punições. A personificação da chuva e do vento, que "fustigava-lhes as carnes seminuas" (Rio, 1995, p.135), intensifica a sensação de sofrimento, enquanto o simbolismo desses elementos representa não apenas condições climáticas adversas, mas também a dureza da vida dessas crianças desamparadas. A metáfora "na fraternidade do sofrimento" (Rio, 1995, p.135) sugere que, apesar das circunstâncias difíceis, essas crianças encontram união e apoio mútuo em sua dor compartilhada. As imagens sensoriais, como "transidos", evocam uma sensação de frio intenso e desconforto físico, enquanto a descrição das crianças erguendo os olhos para o céu em uma "angustiosa súplica" cria uma imagem de desespero e vulnerabilidade, destacando sua completa falta de amparo e a necessidade de ajuda. Essa cena evoca empatia no leitor ao revelar a difícil realidade enfrentada por essas crianças sem proteção ou suporte familiar, ressaltando as injustiças sociais e a necessidade de assistência para os mais vulneráveis na sociedade.

Ao discutir os movimentos do narrador de João do Rio no decorrer das crônicas, percebemos uma conexão com a lentidão que caracteriza a vida nas margens da sociedade. O cronista chega a afirmar isso em "Os que começam": "À beira das calçadas o dia inteiro têm tempo de se tornarem homens e de ler os jornais. Fazem tudo isso com vagar." (Rio, 1995, p.131). A menção ao fato de esses homens fazerem tudo isso "com vagar" ressalta a lentidão e a contemplação que caracterizam a vida nas ruas. Ao contrário da vida agitada e vertiginosa que outras pessoas levam, esses indivíduos têm a oportunidade de viver de acordo com seu próprio ritmo, sem as pressões do tempo e das responsabilidades típicas da vida moderna. Essa lentidão pode ser vista como uma forma de resistência ao ritmo acelerado da sociedade contemporânea. Já "Sono Calmo" o narrador descreve uma cena em que a multidão é tão densa que é praticamente impossível caminhar sem esbarrar em alguém: "não se podia andar sem esmagar um corpo vivo" (Rio, 1995, p.122). Essa situação sugere um movimento lento e cuidadoso, já que os personagens precisam se deslocar com cautela para evitar causar danos. A atmosfera de opressão e sobrecarga de trabalho na sala reforça a ideia de um andar mais vagaroso, apesar de possíveis momentos de pressa devido às atividades laborais em curso. Essa lentidão no caminhar é buscada pelo narrador nas crônicas e se aproxima do conceito de "homem lento", elaborado por Milton Santos (2006, p.220), que nos convida a considerar o tempo lento como uma forma de resistência e insistência. Ele busca subverter a lógica na qual os mais fortes vivem no tempo rápido, enquanto os mais fracos estão relegados ao tempo lento. Vivendo nas chamadas "zonas opacas" da cidade, esses homens lentos decifram e

compreendem a cidade de uma maneira singular, que vai além das representações imagéticas superficiais. Nesse sentido, ao se engajar nessa lentidão voluntária, o cronista busca outras formas de se apropriar do espaço urbano, aproximando-se dos "outros" que habitam as margens da sociedade. Esses "homens lentos não intencionais", como estivadores, ambulantes e pedintes que são os verdadeiros ocupantes do espaço público, utilizando-o de maneira astuta e tática para garantir sua sobrevivência. Ao interagir com esses indivíduos, o narrador observa como as personagens ocupam e exploram os espaços opacos da cidade.

Ao longo deste capítulo, exploramos as múltiplas facetas do mundo do trabalho, destacando tanto os aspectos visíveis quanto os ocultos que permeiam as diferentes esferas da sociedade. Ao analisar as crônicas "Trabalhadores da Estiva", "A Fome Negra", "Os Humildes" e "Mariposas do Luxo", evidenciamos a exploração e a invisibilidade dos trabalhadores como temas recorrentes. Em "Trabalhadores da Estiva", somos confrontados com a crua realidade dos portuários, tratados como meros instrumentos de produção em um ambiente precário e hostil. "A Fome Negra" nos expõe a miséria e a fome que assolam os mais vulneráveis, ressaltando sua invisibilidade e marginalização na sociedade. Já em "Os Humildes", o narrador de João do Rio retrata a vida dos menos privilegiados, condenados a um trabalho injusto e desumano que muitas vezes os leva a uma existência de morte em vida. Adicionalmente, as crônicas nos confrontam com os contrastes sociais e as aspirações das "Mariposas do Luxo", cujo desejo por um padrão de vida luxuoso e glamoroso contrasta fortemente com a realidade. Essa tensão entre a pobreza e a opulência evidencia as profundas desigualdades sociais na cidade e as limitações enfrentadas pelos trabalhadores menos favorecidos. Em conjunto, essas crônicas nos convidam a refletir sobre a condição humana em diferentes contextos sociais e laborais. Essas crônicas não apenas nos convidam a refletir sobre a condição humana em diferentes contextos sociais e laborais, mas também nos instigam a questionar as estruturas que perpetuam tais desigualdades. Em sintonia com a teoria dos espaços opacos e luminosos de Milton Santos (2006), podemos enxergar os espaços opacos representados por esses trabalhadores marginalizados, cujas vidas são obscurecidas pela pobreza e pela exploração, contrastando com os espaços luminosos ocupados pelas "Mariposas do Luxo". Parece que essa tensão se dilui ao considerarmos que as próprias "mariposas do luxo" acabam retornando à opacidade do mundo do trabalho após o breve momento de brilho próximo às vitrines. Isso pode sugerir que a separação entre espaços opacos e luminosos não é tão nítida quanto parece.

Também observamos nas crônicas de “Os Mercadores de Livros e a Leitura das Ruas”, “A Pintura das Ruas” e “Músicos Ambulantes”, a riqueza e a diversidade de cultura presentes nos espaços urbanos. O narrador oscila o seu ponto de vista entre diferentes julgamentos e formas de olhar diante da cultura das ruas. Esses elementos culturais servem como pontos de conexão e influência entre os diversos grupos sociais da cidade, contribuindo para a interação e a construção de identidades dentro do tecido urbano. Além disso, promovem encontros e intercâmbios entre pessoas de diferentes origens e realidades sociais, enriquecendo a diversidade e a vitalidade da vida nas cidades. As crônicas também evidenciam a capacidade de renovação da cultura das ruas, uma vez que os mercadores de livros, os pintores urbanos e os músicos ambulantes persistem em suas atividades, mesmo diante dos desafios e das mudanças na paisagem urbana. A persistência desses agentes culturais destaca a importância da cultura das ruas como um elemento dinâmico e transformador no tecido social e urbano da cidade, evidenciando seu papel fundamental na construção e na manutenção da identidade cultural dos mais pobres. O ponto de vista do narrador nessas crônicas revela uma ampla gama de emoções e reflexões, mostrando como essa cultura é percebida e interpretada de maneiras distintas e muitas vezes contrastantes.

Ao mergulhar nas crônicas que abordam as ocupações ligadas à miséria, como "Sono Calmo", "Mulheres Mendigas" e "Os Que Começam", deparamo-nos com a crua realidade das habitações precárias e a desesperança que assola aqueles que nelas vivem. Nessas narrativas, somos confrontados com a exploração enfrentada por trabalhadores pobres, mulheres e crianças, submetidas a condições desumanas e insalubres em seu dia a dia de sobrevivência. A análise da miséria nessas crônicas revela não apenas a complexidade e diversidade do mundo do trabalho, mas também as profundas desigualdades e injustiças que o permeiam. Tais relatos evidenciam a urgência de pessoas pobres se reconhecerem e enfrentarem as condições precárias em que muitos são forçados a viver.

Portanto, a partir da leitura das crônicas, é perceptível que o narrador em João do Rio alterna os modos de ver a cidade conforme os objetivos que traça na narrativa. Quando se aproxima da *flânerie*, o narrador adota de um observador móvel, que não se fixa em um local específico. Quando assume essa perspectiva, busca distanciar-se do objeto narrado, onde a voz narrativa é onisciente, isto é, tem acesso aos pensamentos, sentimentos e aspirações das personagens, mas busca observar os acontecimentos sem interagir diretamente com eles. Ao se aproximar da figura do etnógrafo, o narrador observa de mais perto e muitas vezes está inserido também como uma personagem nos fatos narrados. O narrador traz uma estrutura de

"montagem da cena" que busca à representação da polifonia que observa. Essa abordagem está baseada nos diálogos entre personagens com opiniões quase sempre divergentes, as crônicas oferecem uma construção argumentativa que, antes de apresentar uma opinião linear e taxativa, se faz no vaivém da multiplicidade de vozes. A proximidade do narrador do objeto muitas vezes ocorre a partir da figura do informante que realiza o contato entre o cronista e o tema de observação. O cronista vê nas ocupações dos trabalhadores das ruas um *nicho* de análise da dinâmica social da vida urbana. As diferentes profissões, cada qual relacionada pelo autor a uma característica da cidade com o todo social: os humildes refletem a invisibilidade e a exploração dos trabalhadores, cujas vidas são marcadas pelo sofrimento e pela falta de reconhecimento, os mercadores de livros aparecem como delatores da falta do hábito da leitura entre os brasileiros etc. Ao se aproximar da perspectiva do cartógrafo, são as experiências e ações que primordialmente contribuem para a compreensão do espaço urbano. A cidade é apreendida através da experiência corporal, do toque, do contato e dos pés que a percorrem. As observações do narrador de João do Rio direcionam-se para a apropriação concreta do espaço idealizado pela República, buscando compreender como, na vida cotidiana, os indivíduos reavaliavam funcionalmente o espaço. Assim, o poder criativo do transeunte, embora silencioso, é efetivo, pois a cidade é construída também em sua utilização. Portanto, o mapa da cidade não é determinado apenas pela cartografia tecnicamente planejada, mas é marcada pela produção sensorial dos caminhantes, que ao criar atalhos, atualizam os discursos que recebem. Dessa forma, é possível perceber que o narrador nas crônicas de João do Rio traça um mapeamento humano da cidade e de seus usos. Ao explorar a cultura das ruas, ele destaca os locais onde e como os artistas transitavam, levando consigo suas pinturas, música e poesia. Portanto, a cartografia literária desenvolvida pelo cronista pode representar uma forma de atualização do projeto urbano, pois descreve um mapa da cidade que é construído, apropriado e modificado pelos próprios habitantes.

3 A CAMINHADA DE JOÃO DO RIO: *FLÂNEUR*, ETNÓGRAFO E CARTÓGRAFO DAS RUAS

3.1 *Entre flanêries*

No século XIX, o ato de perambular pela cidade se consolida como uma prática enraizada na interação complexa entre o corpo e o espaço urbano. A cidade, como obra moldada pelos "ritmos inventados" dos "corpos caminhantes", revela-se como um organismo vivo, atravessado e moldado pelas jornadas individuais (Mongin, 2009, p.30). O simples ato de caminhar, aparentemente desprovido de propósito, tece uma rede simbólica de rituais, fantasias e resgates de memórias que ecoam nos passos dos transeuntes. Nesse mosaico urbano, a banalidade do caminhar se torna o portal para o inesperado. O espaço urbano se configura como um permutador de fluxos, onde interações variadas, desde comunicacionais até a distribuição de bens, fluem entre os habitantes. Contudo, a imposição contemporânea da velocidade, uma resposta à urgência da economia do tempo, transforma a experiência corporal. A conexão do indivíduo com a cidade adquire uma temporalidade síncrona, redefinindo a dinâmica entre espaços públicos e privados.

O pedestre, ao caminhar pelas ruas, experimenta a cidade de forma singular, marcada por elementos como a relação emocional com o entorno. As emoções desencadeadas, as impressões das vitrines com seus contrastes de cores e planos, são parte integrante dessa jornada urbana. A cidade, muitas vezes, impõe limites à atuação do indivíduo nos lugares, privilegiando uma visão padronizada em detrimento das experiências autênticas e da diversidade. Nessa dialética entre utopia e realidade, o ato de caminhar pela cidade emerge como um catalisador para a invenção literária. As narrativas urbanas, inspiradas por esse caminhar errante, desafiam as convenções narrativas convencionais, enriquecendo a compreensão da complexidade das cidades contemporâneas. Paola Berenstein Jacques (2012, p.11) explora como as práticas da errância urbana oferecem um terreno fértil para a criação literária. As narrativas errantes, sob essa lente, tornam-se micronarrativas que destacam a multiplicidade de sentidos e resistências presentes nas cidades. A cidade, então, deixa de ser apenas um espaço físico e se transforma em um palco de histórias inexploradas, onde cada passo desencadeia narrativas que transcendem a realidade tangível. A abordagem, centrada nos desvios e práticas cotidianas, desafia as estruturas autoritárias da disciplina urbana,

destacando táticas que alteram e jogam com os mecanismos de controle (Jacques, 2012, p.36). Portanto, o ato de caminhar pela cidade não apenas molda a experiência urbana, mas também serve como fonte de inspiração para a literatura, proporcionando narrativas ricas que desafiam as normas e ampliam a compreensão da vida nas cidades contemporâneas. Assim, a cidade se revela como um vasto território de histórias inexploradas, esperando serem contadas por aqueles que se aventuram a percorrer seus caminhos, transcender suas fronteiras.

Os relatos dos escritores, que ao percorrer verdadeiros circuitos na cidade, atribuem suas impressões, opiniões e veredictos sobre as cenas observadas ao longo dos percursos. Há uma conexão entre a questão corporal da cidade e o hábito da *flânerie*. O *flâneur* é uma figura que caminha pelas ruas da cidade de forma lenta e contemplativa, observando e absorvendo a vida urbana ao seu redor. É uma figura ocupante e observadora da esfera pública nas grandes cidades que cresciam e mudavam com rapidez. A origem da palavra é incerta, o termo pode derivar de uma palavra irlandesa para “libertino”. Sendo visto como ocioso ou esbanjador de tempo por justamente ser um observador dos passatempos urbanos e da multidão, ele vaga pelas ruas numa atitude aparentemente despreziosa, mas é impregnado pelo processo investigativo das novas tendências urbanas, se aproximando da figura burguesa que possui melhores condições financeiras para o tempo livre necessário para a observação nas cidades de Londres e Paris, por exemplo:

O *flâneur* aparece como a figura de um burguês que tem o tempo à sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O *flâneur* é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano rugas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas. (Massagli, 2012, p.13)

Já para Wilson (2005), o *flâneur* é uma figura socialmente restrita a uma parcela específica da população, enquanto um homem letrado. Ao mesmo tempo, não parece se restringir a uma classe específica, ao passo que exhibe a sociabilidade da elite nos cafés e teatros e também um quadro de pobreza e tensões nas classes mais baixas. É, portanto, uma figura que transita física e socialmente na cidade. Embora a ideia de *flâneur* se consolide a partir de meados do Século XIX na França, a sua origem data de 1806, com um panfleto anonimamente publicado, narrando o dia de Monsieur Bonhomme, um homem de posses, ainda que decadentes, que passa a frequentar espaços da alta sociedade e conviver com a elite intelectual e artística francesa, ao mesmo tempo em que observa a massa trabalhadora nas ruas de Paris. Nesse contexto, M. Bonhomme passa a registrar os acontecimentos que mais se

destacaram no seu dia, narrando cenas da cidade e da sociedade parisiense. Essa é a base e o nascimento da *flanerie* (Wilson, 2005, p.47).

Em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade, Walter Benjamin mostra como o espaço da rua adquire um caráter especial e identifica a figura do “*flâneur*”. Benjamin o define como um observador urbano, que perambula sem rumo pela cidade e absorve as impressões sensoriais do ambiente urbano. O *flâneur* é um personagem central em seus ensaios sobre a cidade, como em "Paris, Capital do Século XIX" e é definido como um indivíduo que busca experiências estéticas e poéticas na cidade, em vez de apenas se mover de um lugar para outro. Nesse sentido, seria uma espécie de "caçador de experiências", que busca capturar os aspectos efêmeros da vida urbana e transformá-los em arte. Para Benjamin, os textos de Baudelaire revelam finas e sutis articulações do indivíduo moderno com o cenário urbano. A cidade com suas ruas labirínticas e espaço cheio de surpresas, constituem para o observador o fascínio da multiplicidade e do efêmero. Ao caminhar pelas galerias, bulevares e mercados, o passeante urbano observa de forma subjetiva o mundo circundante, não tem a pretensão de explicá-lo, mas deseja mostrar a vida que existe em cada lugar que vê. Nesse sentido Benjamin (2006) destaca que cabe ao *flâneur*:

[...] construir a cidade topograficamente, dez vezes ou cem vezes, a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e seus bordéis, suas estações e seus..., assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os leitos de amores e incêndios. (Benjamin, 2006, p.122).

Para autores como Frisby (2007) e Ramos (2021) a importância do *flâneur*, entre outras coisas, deriva do fato dele explorar os espaços fragmentados e se colocar na cidade de maneira dupla: ele observa a cena de fora, mas compõe o espaço analisado. Portanto, afirma-se como observador, que é ativo e incorpora os signos do espaço - diferentemente de um espectador, que assiste de forma passiva. Assim, o observador, que se transformaria na figura do *flâneur* e do cronista, bem como suas formas de representação, seriam ao mesmo tempo um produto da Modernidade. Desse modo, o *flâneur* seria um observador ao mesmo tempo em que é um produtor de textos, imagens e saberes sobre a cidade. As entidades em que se inspira são materiais de referência que documentam os espaços urbanos.

De acordo com Frisby (2007)³³, uma análise da prática de *flânerie* requer o exame da habilidade de observação (incluindo a audição), escrita (sobre a vida urbana) e produção de textos. Ele argumenta que a *flânerie* pode ser associada com uma forma particular de olhar e observação (das pessoas, tipos sociais e contextos sociais), uma forma de leitura da cidade e sua população (sua imagem espacial, arquitetura, configurações humanas), bem como uma forma de leitura de textos escritos. Nesse sentido, o sucesso literário da *flânerie* derivou do folhetim do século XIX e sua expressão literária preponderante no jornalismo. Tal como o *flâneur*, o cronista também é o leitor da cidade, o indivíduo que percorre as ruas em busca de personagens para suas crônicas. Benjamin (1989) esclarece que:

A base social da *flânerie* é o jornalismo. É como o *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender. No entanto, não se esgota, com isso, de forma alguma, o aspecto social da *flânerie* “sabemos – diz Marx – que o valor de cada mercadoria é definido através de seu quantum de trabalho materializado no seu valor de uso através do tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção (...) O jornalista se comporta como *flâneur*, como se também soubesse disso. O tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de sua força específica de trabalho é, relativamente, elevado (Benjamin, 1989, p.225)

Portanto, em um certo ponto do trajeto do *flâneur*, é possível notar uma aproximação com as atividades jornalísticas, em especial à crônica jornalística. Até mesmo em reportagens que apresentam uma abordagem estilística mais diferenciada, com toques literários, ou menos engessadas que noticiários. As experiências do *flâneur* na cidade são a matéria-prima da sua escrita. O *flâneur* atravessa a cidade alegorizando-a e trazendo uma representação da cidade partida com percursos aleatórios, recortes, “hipertextos” e fragmentação.

Para Renato Cordeiro Gomes, João do Rio foi um dos cronistas mais destacados por sua *flânerie*, se aproximando de Baudelaire, por também registrar uma cidade que começava a ser transformada radicalmente. Gomes (1996) destaca: “João do Rio, que desejando ser “farol”, inaugura, entre nós, o jornalismo investigativo e elege a rua como seu campo de trabalho.” (1996, p.64). Ainda, de acordo com Gomes (2004), ao flunar, João do Rio registra espaços e personagens de extrema importância para a cidade, constituindo, portanto, um relevante registro do Rio de Janeiro. Transitava pelo que Gomes define como “cena” e “obscena”, ou seja, a cidade rica e a cidade pobre. Enquanto *flâneur*, João do Rio caminhava pela cidade do Rio de Janeiro em um momento de profundas transformações no espaço urbano carioca. Seu olhar atento, fruto da *flânerie* em exercício, era capaz de captar diversos aspectos de uma cidade fragmentada e seus pedaços.

³³“una investigación de *flânerie* como actividad debe explorar las actividades de la observación (incluida la escucha), la lectura (de la vida y los textos metropolitanos) y la producción de textos” (Frisby, 2007, p. 37).

Em “A Rua” (1905)³⁴, o narrador de João do Rio se autointitula *flâneur* e define o ato de flanar como uma mistura de vagabundagem, perspicácia e observação crítica:

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. Do alto de uma janela como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no Homem da Multidão, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes. É uma espécie de secreta à maneira de Sherlock Holmes, sem os inconvenientes dos secretas nacionais. Haveis de encontrá-lo numa bela noite numa noite muito feia. Não vos saberá dizer donde vem, que está a fazer, para onde vai. Pensareis decerto estar diante de um sujeito fatal? Coitado! O *flâneur* é o *bonhomme* possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão. O *flâneur* é ingênuo quase sempre. Para diante dos rolos, é o eterno “convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia no Castelo, sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo. E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação... Eu fui um pouco esse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel. (Rio, 1995, p.5-6)

Para ele, flanar significa “ir por aí...”, deixando-se levar pelas ruas e absorvendo seus estímulos. Essa postura se torna a base para sua busca por informação na rua, a grande inovação de sua obra. O ato de flanar está intimamente ligado ao regime de imagens que permeia a cidade, revelando o caráter subjetivo despertado pelos objetos e cenas urbanas. A voz narrativa retrata o *flâneur* como um ser imerso na contemplação das ruas, encontrando prazer em observar a diversidade de personagens e situações que nelas se manifestam. A rua, para ele, é um palco dinâmico da vida urbana, onde se desenrolam múltiplas histórias e se revelam diferentes tipos humanos. Munido de aguda sensibilidade, é capaz de captar os detalhes mais sutis e as nuances da vida urbana. Ele se torna um espectador atento a um espetáculo em constante evolução, absorvendo os acontecimentos e estímulos que a rua oferece. Sua *flânerie* é sensível às diversas manifestações da vida urbana, desde os cenários elegantes e sofisticados até os recantos mais humildes e pitorescos.

³⁴ Originalmente conferência sobre a avenida Beira Mar.

Ele navega através de poemas, cantigas e pelas figuras dos observadores urbanos do passado. A incorporação dos nomes dos autores, como Paul Adam, Poe, Balzac, Lorrain e Wilde, atua como uma forma de legitimar a escrita e como indicador de um ato de leitura intrínseco a *flânerie*. Desse modo, essa abordagem pode ser entendida como um método que simultaneamente observa e contempla. Frisby (2007)³⁵ destaca que essa prática se estende a uma maneira particular de ler e interpretar a cidade e sua população. Envolve a análise das representações espaciais, a observação da arquitetura que molda o ambiente urbano e a compreensão das diversas configurações humanas que dão vida à metrópole. É como se o observador urbano, ao caminhar pelas ruas, lesse a cidade como se folheasse as páginas de um livro, absorvendo as narrativas urbanas que se desenrolam diante de seus olhos. Além disso, Frisby destaca a dimensão textual da *flânerie*. O ato de ler textos escritos sobre a cidade do século XIX é equiparado a explorar labirintos urbanos complexos. Esses textos não se limitam à mera descrição da cidade; eles oferecem uma experiência labiríntica, desafiando o leitor a se aprofundar nas intrincadas camadas da vida urbana. Nesse sentido, essa prática não está apenas ligada à observação e leitura, mas também à produção textual. Assim, transcende seu papel de mero observador ou decifrador, assumindo também a função de produtor de textos literários.

Ainda na crônica "A Rua", o *flâneur* retratado pelo narrador, em sua jornada como observador perspicaz, gradualmente desvenda as diversas atmosferas da cidade, constituída por suas inúmeras ruas, como parte de um processo essencialmente coletivo e enraizado em um espaço construído a partir de elementos materiais e imateriais. Conforme ele destaca:

Os dicionários só são considerados fontes fáceis de completo saber pelos que nunca os folhearam. Abri o primeiro, abri o segundo, abri dez, vinte enciclopédias, manuseei *in-folios* especiais de curiosidade. A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações. (Rio, 1995, p.3)

A cidade moderna é frequentemente representada por urbanistas e planejadores como um espaço racional e organizado, com ruas projetadas para facilitar o trânsito e a circulação de pessoas e mercadorias. Essa visão racionalista se reflete nos estudos históricos que se concentram na dimensão material da cidade, valorizando o que pode ser contabilizado e mensurado. No entanto, o narrador oferece uma perspectiva diferente, enfatizando o caráter afetivo e emocional da cidade. Em suas crônicas, ele retrata as ruas como espaços de encontro

³⁵ O narrador que se assemelha ao *flâneur* registra imagens urbanas, interações e tipificações sociais, sentindo-se à vontade na metrópole. Ele combina uma observação detalhada com vigilância constante e a preservação de seu anonimato, absorvendo não apenas o que lhe é apresentado sensivelmente, mas também apropriando-se de conhecimentos aparentemente irrelevantes, como algo vivido e experimentado: “el *flâneur* no sólo se nutre de lo que se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que a menudo se apropria del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido” (Frisby, 2007, p. 52).

e sociabilidade, onde se manifestam as diferentes culturas e identidades urbanas. Para o narrador da crônica, a rua é um espaço dinâmico e vibrante, que não pode ser reduzido a uma mera infraestrutura. Ela é, antes de tudo, um lugar de experiências e emoções, que contribuem para a construção da identidade da cidade. O narrador da crônica valoriza essa efervescência, afirmando que a rua vai além de um simples local por onde as pessoas transitam: "Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! [...] A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte [...] A rua é generosa [...] A rua é transformadora da língua [...] a rua continua matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é patrimônio clássico dos léxicos futuros" (Rio, 1995, p.4).

O *flâneur*, como descrito pelo narrador de João do Rio, é um observador sereno e, ao mesmo tempo, um investigador curioso, reflexivo e destemido. Ele explora as ruas com um espírito investigativo, absorvendo a diversidade e as contradições da vida urbana. A dualidade de sentimentos, como alegria, paixão, insubordinação e crítica, permeia as reflexões do *flâneur* sobre a rua. A cidade se apresenta como um convite eterno e irresistível para perambular, explorar e viver no redemoinho da vida urbana. Durante suas caminhadas, absorve "todos os ideais, os mais confusos, os mais antagônicos, os mais estranhos" (Rio, 1995, p.14). Assim, a cidade se revela como o espaço onde o *flâneur* experimenta emoções, sentimentos e paixões, vivenciando o jogo da diferença e contribuindo para a construção da trama social por meio de vozes anônimas que se entrelaçam em uma mistura alucinógena de sentimentos e conflitos. A cidade proporciona autonomia e liberdade, enfatizando que o indivíduo só existe em relação ao outro, na convivência e sob o olhar do outro.

Paola Berenstein Jacques (2012) classifica João do Rio como um *flâneur*, destacando sua abordagem literária fundamentada nas caminhadas pelas ruas do Rio de Janeiro no início do século XX, um período de profundas transformações urbanas. A vivência física do *flâneur* no meio da multidão emerge como um vasto campo de novas sensações, prazeres e possibilidades, que vão desde a oportunidade de se perder ou se encontrar na anonimidade coletiva até o momento de se desligar e mergulhar na multidão, ou mesmo de se sentir solitário entre desconhecidos. A desorientação, ou a experiência de se perder, é uma parte intrínseca da busca por uma percepção espacial diferenciada de sua própria memória local, mesmo na cidade mais familiar. Nesse sentido, Jacques (2012) aproxima a prática da errância da *flânerie*, traçando um histórico das narrativas errantes dividido em três momentos, sendo o primeiro deles o período das flanâncias.

No entanto, ao examinarmos *A Alma Encantadora das Ruas*, fica claro que o narrador em João do Rio não se aproxima tanto de um errante, mas se aproxima do *flâneur*. Em "Os Tatuadores", por exemplo, ele não se limita à Zona Portuária, explorando outras regiões da cidade. Embora suas incursões possam parecer acidentais, sua atuação revela uma intencionalidade e um direcionamento claros. Mesmo que consideremos seu informante como uma figura fictícia, como sugere João Carlos Rodrigues, o narrador de João do Rio estava sempre em busca de eventos específicos, demonstrando uma metodologia de trabalho jornalístico. Portanto, é difícil caracterizar esse narrador como um errante no sentido de estar descompromissado com o que encontraria, pois sua abordagem revela um controle e um rigor típicos do jornalismo. Em vez de um errante desorientado, ele pode ser visto como consciente e deliberado, cujas explorações são guiadas por uma curiosidade metódica e uma busca intencional por compreender e documentar as transformações urbanas de sua época.

Uma característica da voz narrativa em João do Rio, ao aproximar da *flânerie*, parece ser a perda de um ponto de referência, ou seja, desestabiliza a noção de uma identidade urbana fixa. Próximo ao *flâneur*, imerso em uma contínua colisão de tempos e espaços, sente-se deslocado, incapaz de ancorar sua percepção em um único lugar. Isso ocorre em "A Rua", onde a cidade do Rio é sobreposta com Buenos Aires, Londres, Benarês e Amsterdã (Rio, 1995, p.4). Essa sobreposição é um recurso utilizado pelo narrador para ressaltar que, independentemente do local ou das condições climáticas, a rua é onde os desafortunados encontram algum conforto, pois oferece uma sensação de conexão e continuidade. A referência a diferentes cidades destaca a universalidade desse aspecto da vida urbana, mostrando como a rua desempenha um papel semelhante em contextos diversos ao redor do mundo. Esse mesmo mecanismo ocorre em "Visões D'ópio", onde há imagens da China e Cingapura sobrepondo-se predominantemente à cidade do Rio de Janeiro, mas também são mencionadas Argélia e Nice. Por esse motivo, o sentimento que toma o cronista é o do desenraizamento que se torna visível pelas técnicas usadas, como a sobreposição espaço-temporal. A cartografia é despedaçada frente à multiplicidade espacial; tantos são os signos chineses que o *flâneur* não é mais capaz de reconhecer a urbe carioca.

Além, disso, semelhante ao *flâneur*, o narrador em João do Rio busca manter uma certa distância do objeto, assumindo uma voz narrativa onisciente que tem acesso aos pensamentos, sentimentos e aspirações das personagens, mas prefere observar os acontecimentos sem se envolver diretamente. O cronista procura pistas para compreender os tipos humanos que habitam o universo do "submundo carioca", um tema de interesse, embora

não haja identificação pessoal. Por exemplo, em "Os Trabalhadores de Estiva", ele chega a embarcar em um bote com os estivadores para acompanhar seu trabalho. Observa-os e entrevista-os, mas mantém uma distância, não se apropriando da profissão dos estivadores em nenhum momento. O narrador reforça essa posição ao comentar: "Civilizado, tive este comentário frio: Deve estar com sono, o José." (Rio, 1995, p.108). Desse modo, o narrador posiciona-se como um observador externo nessa realidade, frequentemente assumindo o papel de um "convidado". Geralmente, ele conta com um intermediário que o guia pelos lugares e fornece informações relevantes sobre eles. Esse intermediário adota a postura de um habitante local daquela cena, enquanto o cronista figura como o estranho, aquele convidado a se envolver.

Além de um maior distanciamento, próximo à lente de observação da *flânerie*, o narrador de João do Rio busca a lentidão em meio à velocidade imposta pela modernidade. A metáfora da tartaruga passeando pelas passagens parisienses, em contraste com a pressa dos transeuntes, é uma imagem emblemática. Ao seguir o passo tranquilo da tartaruga, o *flâneur* critica implicitamente a obsessão da sociedade contemporânea com a rapidez e a eficiência, sugerindo que há um valor intrínseco em desacelerar, observar e refletir sobre o mundo ao redor. O narrador em João do Rio, no seu caminhar de observador atento, paulatinamente descortina as diferentes ambiências da cidade, formada por suas inúmeras ruas, como parte de um processo eminentemente coletivo e enraizado em um espaço construído a partir do material e do não-material. Em suas crônicas, encontramos exemplos desse movimento deliberadamente lento, como quando por exemplo diz: "Despedi-me, comecei a andar devagar." (Rio, 1995, p.46). O ritmo lento de seus passos simboliza sua necessidade de refletir sobre as injustiças que presencia nas ruas e sua busca por compreender melhor o mundo ao seu redor. Esse andar pausado revela não apenas uma postura contemplativa, mas também uma tentativa de assimilar e processar as complexidades da vida urbana que ele testemunha.

Como pudemos observar nas crônicas lidas, o narrador de João do Rio vai além dos limites da *flânerie* oscilando nos modos de ver a cidade, expressando o que Jacques (2012) classifica como uma "sensibilidade etnográfica", isto é, o relato jornalístico-literário é permeado por uma série de diálogos e informações importantes, onde as opiniões manifestadas se misturam com o texto, tornando por vezes difícil identificar quem as profere, se é o próprio narrador ou o personagem interlocutor/guia. Julia O'Donnell (2008), por sua vez, classifica esse tipo de comportamento como "temperamento etnográfico", o que também

aborda a habilidade necessária para observar cuidadosamente os diferentes tipos da metrópole, especialmente aqueles envolvidos em atividades consideradas marginais ou consideradas sem importância, para então documentar e divulgar essas realidades que estão presentes no cotidiano da cidade.

3.2 Vivendo as ruas: a etnografia

Outro olhar que é perceptível nas crônicas de João do Rio é o olhar próximo do etnográfico, isto é, a abordagem sensível e, de certa forma, subversiva, que ele direciona às camadas sociais consideradas marginais na sociedade da *Belle Époque*. O escritor buscou retratar a vida cotidiana na cidade com uma compreensão mais profunda do modo de vida urbano. Seu foco estava na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, mas ele estava interessado em ir além das idealizações de uma "cidade higienizada". Na crônica "Visões D'ópio", ele introduz o Rio como uma cidade portuária rica em cultura e caracterizada pela presença de uma população diversificada em termos de origens étnicas, nacionalidades e crenças.

Os senhores não conhecem esta grande cidade que Estácio de Sá defendeu um dia dos franceses. O Rio é o porto de mar, é Cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vasa que o oceano lhe traz. Há de tudo. Vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas, rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados [...] Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante. (Rio, 1995, p.59)

Desse modo, o narrador de João do Rio se afasta das visões higienistas da cidade e, em vez disso, concentra-se em apresentar uma imagem multifacetada da vida urbana carioca. Seu trabalho reflete a complexidade e a diversidade cultural da cidade, destacando como diferentes grupos étnicos, imigrantes e culturas coexistem e interagem nas ruas do Rio de Janeiro.

Em "Pequenas Profissões", o narrador de João do Rio destaca que:

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças da Paris, a geografia de 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, 1995, p.27)

A abordagem do autor se concentra em dar voz ao que geralmente permanece oculto, deslocando o ponto central da análise para a "rua". Essa rua se torna um local estratégico para a observação da vida urbana e para compreender os fenômenos de diferenciação cultural. Nas crônicas de João do Rio, a relação entre o escritor e a cidade transcende a observação, dando lugar a uma abordagem em que o corpo do cronista se entrelaça de maneira com a trama urbana. A fusão entre o corpo do narrador e o corpo da cidade se manifesta de maneira notável nas descrições minuciosas das paisagens urbanas. A voz narrativa em João do Rio não apenas relata; mas performa, transformando sua presença física em uma ferramenta essencial para a compreensão do espaço urbano. Em outras palavras, a rua é vista como um recorte etnográfico que pode ser explorado para compreender a vida urbana. Para ele, é fundamental perceber a cidade como um "processo vivo" e "relacional", não podendo ser apreendida em sua totalidade como um "objeto de estudo". Para compreendê-la, é necessário adotar uma verdadeira "etnologia das velas", que possibilita a visão da cidade invisível, aquela que é vivida, mas muitas vezes passa despercebida, permitindo uma compreensão mais profunda da rua como um espaço de relações, memória e identificação. A rua, que desempenha um papel central na antropologia profundamente urbana do narrador de João do Rio, emerge como a personagem principal nesse cenário de preocupações relacionadas a sociedades complexas.

Segundo O'Donnell (2008):

Por outro lado, ao assumir a obra de João do Rio como uma etnografia das ruas do Rio de Janeiro no início do século XX, enfrentamo-nos com um texto etnográfico já pronto, feito da relação do autor com seus informantes, num trabalho de campo convencionalmente feito "ao vivo". Isso impõe o desafio de uma "etnografia dupla", feita em duas etapas uma levada a cabo pelo jornalista nas ruas do Rio de Janeiro e outra feita retroativamente, sobre as crônicas. Nesse sentido, as crônicas analisadas sejam como relatos de um informante ou como narrativas etnográficas propriamente ditas - são construções deliberadas, conforme a ideia de que são ficções, no sentido de algo fabricado. O que permite essa reconstrução lógica, porém parcial a que chamamos antropologia é a natureza crítica e descritiva das linhas deixadas por João do Rio, ou seu temperamento etnográfico definido por sua postura de "estranhador" de seu próprio mundo. (O'Donnell, 2008, p.21).

Envolvido na reflexão sobre o processo de urbanização da cidade carioca, o cronista estava particularmente preocupado em captar as mudanças que esse processo trazia para os habitantes da cidade, incluindo seus costumes, interações sociais e, em essência, seu modo de vida. Sua abordagem para observação e descrição revelava uma sensibilidade etnográfica aguçada, e ele via a cidade como um laboratório para suas explorações. A análise das crônicas abre uma oportunidade para explorar minuciosamente os dados nelas contidos, com o intuito de se aproximar da complexa realidade social e urbana da época. O cronista também aborda a

questão do contato impessoal e da alta densidade de pessoas que, ao compartilharem e se movimentarem pelas ruas, gradualmente moldam o cenário urbano. A riqueza das cidades, assim, é forjada pela diversidade cultural que brota das interações sociais entre seus habitantes. Nesse sentido, na crônica intitulada "Pequenas Profissões", o narrador de João do Rio observa que o Rio de Janeiro possui suas próprias formas de trabalho menos convencionais, que emergem da pobreza associada às grandes fábricas, aos becos e ao comércio informal (Rio, 1995, p.24). Desse modo, ele evidencia a persistente segregação social e urbana que ainda caracteriza o Rio de Janeiro contemporâneo, sem negligenciar as estratégias individuais e as maneiras pelas quais os sujeitos que enfrentam condições sociais desfavoráveis se adaptam, forjando modos de vida e práticas diárias de resistência.

Julia O'Donnell descreve o cronista João do Rio como dotado de um "temperamento etnográfico", destacando sua habilidade singular de oferecer uma visão sensível da urbanização e dos habitantes da cidade: "O estranhamento com que ele se postava diante do observado fez com que, em seus textos, a modernidade ganhasse contornos humanos em expressões, gestos e valores da intersubjetividade que circulava nas ruas de calçamento ainda fresco." (O'Donnell, 2008, p.14). Nesse contexto, as crônicas de João do Rio representam um dos melhores exemplos desse temperamento ou postura de "observação participante", mergulhando profundamente na vida dos "nativos" e contando com a orientação de informantes locais. Ao ser guiado por esses conhecedores pelos territórios desconhecidos, o narrador em João do Rio tinha acesso a lugares e pessoas que, como um observador externo, jamais poderia conhecer sozinho. A exposição desses guias locais, que dominavam os códigos, a espacialidade e as redes de sociabilidade dos locais visitados, conferia aos seus escritos uma aura de autenticidade, garantindo a credibilidade do relato.

Esse olhar, que se assemelha à etnografia, presente em crônicas de *A Alma Encantadora das Ruas* já fora experimentado no projeto anterior *As religiões no Rio*, onde João do Rio apresenta textos inéditos sobre festas, costumes e participação de pessoas negras no mercado de trabalho carioca. Na incursão a um universo nada familiar ao narrador, das religiões africanas, temos uma boa demonstração do papel do informante em sua pesquisa. Antônio, foi seu condutor constante na visita ao "Mundo dos feitiços", levando-o pelas casas das ruas de São Diogo, Barão de São Felix, do Hospício, Núncio e da América, onde se realizavam os candomblés e onde viviam os pais-de-santo. Em crônicas de *A Alma Encantadora das Ruas*, adentramos ao mundo do trabalho, retomando muitos lugares previamente conhecidos ou visitados para o trabalho anterior, evidenciando a realidade brutal dos trabalhadores. Ao

interpretar os significados das interações observadas nas ruas, o cronista assume ora o papel de informante, ora o de etnógrafo, oferecendo-nos *insights* que nos permitem explorar diversas perspectivas sobre os mesmos aspectos culturais e interações urbanas. Nesse contexto, as crônicas são construções deliberadas, e essa perspectiva considera que elas têm semelhanças com a ficção, no sentido de serem fabricadas, no entanto, com uma base na realidade. A análise crítica e descritiva das linhas escritas pelo cronista, juntamente com sua postura de estranhamento do próprio mundo, que não tem o compromisso de espelhamento do mundo social, mas como parte integrante desse mundo e uma expressão das visões de mundo de determinados grupos sociais (O'Donnell, 2008). A crônica de João do Rio explica e faz acontecer o movimento, isto é, é uma representação literária da cidade que afeta os leitores.

Nesse sentido, Ramos (2009, p.237) destaca que a crônica afeta os leitores, ao revelar uma forma de reinterpretar e reinventar o espaço coletivo da cidade. Ele sublinha também a crescente dificuldade de conceber uma esfera vital coletiva e compartilhada na cidade moderna, onde a fragmentação e a deslocação urbana prejudicaram a capacidade de compreender e compartilhar experiências comuns. A crônica, ao adotar essa perspectiva, não se limita a informar sobre a cidade, mas incita uma reflexão crítica sobre as transformações sociais e a perda da esfera pública na vida urbana moderna. Nessa interação entre ficção e realidade, ou literatura e sociedade, as crônicas atuam como mediadoras, posicionando-se entre o simbólico e o vivido. A dimensão simbólica, permeada por valores, crenças e linguagem, é expressa por meio da literatura, que utiliza símbolos e metáforas para transmitir significados mais profundos. Por outro lado, a dimensão vivida refere-se à experiência concreta e tangível da vida cotidiana, envolvendo situações, ações e interações observáveis. Sob essa ótica, a literatura se torna um meio poderoso de mediar a reflexão e compreensão das complexas dinâmicas culturais e sociais. Por esse motivo, retomaremos o diálogo de “Os Tatuadores”, crônica analisada anteriormente. A interação entre o petiz e o rapazola louro revela aspectos interessantes sobre a prática da tatuagem na esquina da rua Clapp:

— Quer marcar? Era um petiz de doze anos talvez.

— 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. (Rio, 1995, p.29)

O trecho revela que, apesar de sua pouca idade, o menino está imerso nesse ofício, sugerindo que essa prática parece ser comum e aceita naquele contexto. A negociação em torno do desenho ("é inicial ou coroa?") e do preço ("fica tudo por uns seis mil réis") destaca a informalidade e, ao mesmo tempo, a relevância cultural desse tipo de arte corporal. A hesitação do rapaz loiro ao responder sobre o nome dentro do coração adiciona uma camada de complexidade, insinuando que a escolha do desenho pode ter significados pessoais e emocionais para aqueles que optam por tatuá-lo. A escrita da crônica é repleta de detalhes minuciosos, e a transcrição dos diálogos auxilia na compreensão do contexto de forma profunda e humanizada. Nessa narrativa, cada elemento é descrito pelo narrador de João do Rio, desde a localidade relativamente próxima do cais até os conflitos e emoções presentes na cena. A vestimenta do rapaz também é mencionada, sugerindo sua origem humilde e indicando seus símbolos de status de vida.

Nos corpos que habitam as crônicas de João do Rio há sinais da introspecção do urbano, o que O'Donnell (2008) classifica como *modus vivendi*, isto é, o diagnóstico das sensações que permite uma aproximação com uma dada conjuntura social. O cronista descreve desde as cores até os odores que compõem as cenas: "No céu, muito azul, o sol derramava toda a sua luz dourada." (Rio, 1995, p.23) e "se embebia de todos aqueles cheiros de maresia, de gordura, de aves presas, de verduras." (Rio, 1995, p.23). Desse modo, não só dá movimento e instantaneidade, mas também constrói um ambiente vivo de contrastes. O cronista observa, anota, seleciona e comenta o que observa. Um dos recursos utilizados por ele é intercalação da narração com diálogos entre personagens com opiniões frequentemente divergentes. Isso leva à construção argumentativa, que, ao invés de apresentar uma opinião unidimensional e taxativa sobre o tema em questão, se desdobra na multiplicidade de vozes, como cenas com várias dimensões. Normalmente, compreendem dois interlocutores, e essas "representações sociais de cenas e realidades" revelam as tensões causadas pelas mudanças urbanas, colocando a representação dos habitantes do Rio de Janeiro no contexto da interação. A dialética presente em suas crônicas, portanto, está sintonizada com as aspirações etnográficas de descrição (ou tradução) cultural (O'Donnell, 2008)

É fundamental a ideia do cronista como intermediário cultural, que enxerga as fissuras da cidade-capital, permitindo entrever a organização de outros grupos sociais em cena. Esses grupos possuem suas próprias concepções, valores e experiências sociais, e é por meio das

crônicas de João do Rio que tais informações são compartilhadas com os leitores, proporcionando uma familiaridade com o universo da miséria, do trabalho e das manifestações de cultura popular. O que pode parecer contraditório nesse processo é a maneira como a imprensa, influenciada pelo poder da elite, amplifica esses fragmentos da cultura popular urbana, incorporando-os à memória coletiva do cotidiano a partir dessas crônicas. Uma vez que os jornais foram um importante meio de construir uma representação idealizada do ambiente urbano, retratando os agentes de mudança como responsáveis por transformações positivas e radicais. Isso não significa que o narrador das crônicas de João do Rio não reproduzisse em algum grau esse ideário de "civilização", isto é, ver com otimismo o progresso. Contudo, observa-se principalmente que as crônicas retratam tanto as luzes quanto as sombras da modernidade que se pretendia alcançar, isto é, uma cidade não feita apenas do brilho, mas também de opacidade.

Nesse processo, o narrador de João do Rio busca "decodificar" os códigos urbanos para o leitor, com o objetivo de tornar compreensível recortes do urbano que podem ser desconhecidos para aqueles que não estão imersos nesse contexto. Isso ocorre na crônica "Os Urubus", por esse motivo iremos retomá-la. Através dos trechos em que há diálogos tanto do narrador com um agente do serviço mortuário, quanto dos "urubus" entre si e destes com outras personagens como "clientes em potencial". O cronista faz uso da riqueza da linguagem oral presente nas ruas, incorporando gírias e coloquialismos como "nafragou", utilizado pelas personagens, que significa que a pessoa abordada pelos urubus não apresentava indícios de estar envolvida em uma situação de enterro ou funeral, o que torna improvável que adquiram coroas funerárias. Portanto, os vendedores abandonam a tentativa e retornam ao seu ponto de origem, onde esperarão outra oportunidade (Rio, 1995, p.44). Ainda há outras expressões que o narrador de João do Rio traz ao leitor como "grinalda" que neste caso não se refere às coroas funerárias, mas a um tipo de código ou sinal combinado entre os "urubus" para coordenar suas ações ou comunicações quando estão abordando potenciais clientes. Já "combate" se refere a uma disputa entre os "urubus":

Quando aparece por acaso algum freguês conhecido de um agenciadores dá-se o "combate". Os três que ficaram "desempregados", desejando "furar" o agenciador amigo, quando não conseguem convencê-lo arranjam meio de o cacetear até que o negócio não se realize. Nessa ocasião assistimos a cenas calorosas, a conflitos sérios, em que se faz sentir a intervenção da polícia. Mas à noite, graças aos deuses, acabado o trabalho, vão todos para a venda do Antônio, à Rua da Misericórdia, beber cerveja. (Rio, 1995, p.44-45)

O diferencial desse olhar que se aproxima da etnografia está na capacidade do narrador de transcender estereótipos e enxergar a humanidade em situações e pessoas que, para muitos, passavam despercebidas. O trecho acima mostra que embora os “urubus” estejam inseridos em um ambiente competitivo e muitas vezes hostil, mesmo diante desses conflitos, surge uma espécie de “camaradagem” entre eles após o trabalho. A cena não apenas humaniza os personagens, mas também lança luz sobre a dinâmica social e cultural deles. Ao se reunirem em um bar após o trabalho, esses indivíduos estão compartilhando um momento de convívio e sociabilidade que vai além das suas atividades profissionais. Essa cena revela aspectos da cultura urbana, como os espaços de encontro e lazer frequentados pelos trabalhadores das ruas, bem como as relações sociais e hierarquias que se desenvolvem nesses ambientes.

Essa experiência de alteridade, acessada pela caminhada, permite apreender e compreender diversos elementos de uma cidade marginalizada, traçar percursos e circuitos de seus atores e entender as dinâmicas de uma vida social “alternativa”. Nesse sentido, a ascensão de edifícios modernos contrasta com as estruturas mais antigas, e os habitantes que ocupam esses novos espaços urbanos frequentemente perdem o contato direto com as ruas. Os pedestres se movem pela cidade de maneiras que não podem ser facilmente categorizadas ou controladas, criando uma “mobilidade opaca”³⁶ que escapa à visão das autoridades. Essa mobilidade não é apenas física, mas também se estende ao domínio simbólico. Os praticantes da cidade frequentemente reinterpretam e redefinem os significados dos espaços urbanos, subvertendo as intenções originais das estruturas dominantes. Essas práticas cotidianas, muitas vezes invisíveis, são uma forma de resistência e apropriação do espaço urbano por parte daqueles que não têm voz nas narrativas oficiais. Segundo Certeau:

Ao invés de permanecer no terreno de um discurso que mantém o seu privilégio invertendo o seu conteúdo (que fala de catástrofe e não mais de progresso), pode-se enveredar por outro caminho: analisar as práticas microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento; seguir o pulular desses procedimentos que, muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçaram em uma proliferação ilegítimada, desenvolvidos e insinuados nas redes da vigilância, combinados segundo táticas ilegíveis mas estáveis a tal ponto que constituem regulações cotidianas e criatividades sub-reptícias (...) (Certeau, 1998, p.176)

³⁶ Segundo Michel de Certeau, a “mobilidade opaca” representa formas de movimento na cidade que escapam à visibilidade das estruturas e instituições dominantes. Esse conceito destaca as práticas cotidianas dos indivíduos comuns, muitas vezes ocorrendo nos espaços menos visíveis da vida urbana. Enquanto as instituições impõem uma ordem aparente à cidade, a “mobilidade opaca” refere-se aos comportamentos e movimentos mais fluidos e criativos dos praticantes diários, que escapam à categorização fácil.

Um fator de destaque, nas crônicas de João do Rio é a consciência do narrador na abordagem que se aproxima etnografia na coleta de dados. Por exemplo em “Os que começam” ele menciona o método de interrogar noventa e seis garotos de diferentes origens étnicas e sociais ao longo de quatro dias (Rio, 1995, p.134), revelando uma compreensão da importância de se obter uma amostra, em um esforço para capturar a diversidade e a complexidade da exploração infantil. O narrador de João do Rio menciona a presença de garotos estrangeiros, negros e “mulatos” destacando a variedade de contextos em que essas crianças vivem e as diferentes formas de adversidade que enfrentam. Além disso, ele descreve a variedade de atividades dos garotos, desde aqueles que sustentam famílias até os “gatunos precoces” destacando a amplitude do problema, as diferentes facetas da exploração e do abuso a que essas crianças estão sujeitas. Isso evidencia a complexidade das questões sociais relacionadas à infância e à marginalização, bem como a necessidade de abordagens sensíveis e abrangentes para enfrentar tais desafios.

Nas crônicas de *A Alma Encantadora da Ruas*, o cronista mergulha na vida cotidiana do Rio de Janeiro. Enquanto Certeau descreve os “voyeurs” como observadores passivos que perdem o contato direto com as ruas, o narrador em João do Rio adota uma abordagem diferente, buscando agir como um participante ativo. Ele não apenas observa, mas também tenta se envolver com as diversas facetas da vida urbana, desde as pequenas profissões até os aspectos mais sombrios e desconhecidos da cidade. Ao explorar o universo dos tatuadores em ação, acompanhar o árduo trabalho dos estivadores e investigar a rotina dos “urubus”, o que revela um comprometimento com a compreensão e a representação das realidades urbanas. Sua jornada começa no porto, onde ele expõe essa “mobilidade opaca,” e se expande pelo Centro da cidade, destacando não apenas o movimento de mercadorias, mas também as complexas vidas dos habitantes locais, muitas vezes marginalizados e esquecidos. Nesse sentido, sua abordagem se assemelha à etnografia, concentrando-se em três aspectos principais: a análise das classes sociais, a exploração das chamadas “profissões da miséria” e uma reflexão sobre os novos espaços que emergem na cidade em constante transformação. Essa imersão nas camadas da vida urbana permite ao narrador de João do Rio não apenas relatar, mas também interpretar e contextualizar as experiências dos habitantes do Rio de Janeiro, enriquecendo assim a compreensão coletiva da cidade. Explorando temas que não costumam interessar à polícia, como feitiçaria, pequenos golpes, malandragem e a sobrevivência nas ruas, o cronista revela uma sociedade complexa e diversificada, refletindo

sobre a necessidade de compreender essa diversidade social de maneira aprofundada, como ele próprio afirma: "É preciso estudar a sociedade complicada e diversa" (Rio, 1995, p.125).

Nesse sentido, torna-se importante analisar como o narrador caminha pela cidade focando sua análise principalmente nos espaços opacos. Essa escolha está intimamente ligada ao seu objeto de estudo: a diversidade da vida urbana. O cronista se dedicava a expor as atividades e profissões que frequentemente escapavam dos holofotes de sua época, transformando suas crônicas em uma espécie de "radiografia" dos aspectos menos iluminados da sociedade carioca. Embora não negligenciasse os espaços luminosos da cidade, ele buscava, sobretudo, revelar o que geralmente era negligenciado. Sua preferência pelos espaços opacos reflete seu compromisso em destacar as nuances da vida urbana, tornando visíveis aspectos muitas vezes ignorados por seus contemporâneos. Essa abordagem não exclui completamente os espaços luminosos, mas demonstra que ele estava particularmente interessado em trazer à tona o que geralmente era negligenciado. Assim, a preferência do narrador das crônicas de João do Rio por espaços opacos está relacionada ao seu compromisso de revelar as nuances da vida na cidade, destacando aspectos muitas vezes invisíveis aos olhos de seus contemporâneos e leitores. Essa pode ser uma chave para compreender como o ele acessa e passa a compor as cenas narradas em suas crônicas. Isso garante ao cronista uma situação privilegiada de acesso a um verdadeiro universo de espaços, percursos, personagens, suas atividades, hábitos e costumes, entre outros. É nessa posição, obtida a partir da caminhada, que o narrador se torna capaz de registrar a partir de suas crônicas os elementos desse universo associados às suas localizações. Conforme sugerido pelo narrador de João do Rio, a rua se apresenta na coletânea de *A Alma Encantadora das Ruas* como uma realidade social dinâmica, disponível para ser observada apenas por aqueles dispostos a percorrê-la em seus diversos caminhos, com seus variados personagens e situações. Nesse sentido, ele propõe uma espécie de etnografia também dos espaços advogando pelo registro do que percebe como novas dinâmicas urbanas em desenvolvimento. Assim, o cronista também se aproxima do papel de cartógrafo de um Rio de Janeiro pouco representado e em vias de apagamento.

3.3 As marcas da cartografia literária

A perspectiva de explorar a cidade a partir da caminhada ganha destaque sob a lente do “cartógrafo”, numa abordagem que enriquece a compreensão das complexas relações entre corpo, subjetividade e espaço urbano. De acordo com Rolnik (2011, p.23), a cartografia “(...) diferentemente do mapa: representação de um todo estático é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”. O narrador de João do Rio na mesma medida que se aproxima do *flâneur*, também se distancia, aproximando-se da figura do cartógrafo, pois traz uma narrativa visual moldada por suas itinerâncias pessoais e transcende a visão bidimensional do mapa. Ele não observa a cidade de cima, mas se insere nela, em uma espécie de imersão sensorial. Ao explorar as ruas do Rio de Janeiro em transformações durante a *Belle Époque* tropical, tem-se nas crônicas uma espécie de cartografia literária, repleta de detalhes e nuances que escapam aos olhos apressados. Ao se aproximar do cartógrafo, o narrador busca mergulhar nas intensidades do seu tempo para criar cartografias que refletem essas experiências. Sob essa ótica, o corpo do cronista se torna o veículo principal de interação com o espaço, sendo o ponto de vista que orienta a compreensão e a construção de narrativas. Esse olhar permite a exploração de múltiplas dimensões da cidade. Essas perspectivas não são limitadas a visões objetivas, mas incorporam o afeto, a memória e a subjetividade, convergindo para uma apreensão enriquecida e multidimensional do espaço. Mais do que um mero observador, o narrador cartógrafo ajuda a construir a história urbana, uma voz singular em meio ao coro de experiências urbanas. O termo "cartografia" neste contexto não se refere apenas a mapas geográficos, mas sim a representações e análises de fenômenos complexos, como a cartografia “do afetar e do ser afetado”. O estilo adotado pelo narrador de João do Rio ao se aproximar do cartógrafo é narrativo, caracterizando-se como um roteiro que se desenvolve em paralelo aos territórios e paisagens que são explorados, bem como às personagens fictícias, que parecem mais reais do que imaginárias. Essa abordagem, conforme discutido por Rolnik (2011, p. 231), sugere que a criação do roteiro acontece simultaneamente à exploração dos lugares, assim como à introdução das personagens, que ganham vida ao longo do processo.

Nesse sentido, Michel de Certeau (1998) argumenta que destacar os trajetos no mapa pode fazer com que se perca a experiência real de caminhar. A ação de caminhar, vagar ou observar vitrines na cidade é transformada em pontos no mapa, criando uma representação abstrata que é totalizante (abrangente) e reversível (pode ser desfeita). Certeau sugere que o

que é capturado no mapa é apenas um resíduo, uma parte do que realmente aconteceu. Esse resíduo é colocado em um espaço abstrato e, embora seja visível no mapa, torna invisível a experiência real de caminhar na cidade. Por outro lado, haveria duas maneiras de descrever o espaço, através de mapas ou percursos. Enquanto os mapas representam descrições estáticas de lugares, enfatizando a posição relativa dos elementos espaciais, os percursos descrevem a dinâmica do deslocamento no espaço, indicando caminhos e ações espaciais. Em narrativas cotidianas, ele identifica uma prevalência de descrições do tipo percurso, indicando que estas refletem a natureza essencialmente voltada para a ação e experiência prática do espaço.

Nos relatos de apartamento ou de rua, as manipulações de espaço ou “percursos levam a melhor. Na maioria das vezes, essa forma de descritores determina o estilo inteiro da narração. Quando intervém a outra forma, ela tem como valor ou ser condicionada ou suposta pela primeira. Exemplos de percursos condicionadores de um mapa: “Se você dobra à direita, então existe...” ou, fórmula semelhante: “se você segue sempre em frente, vai ver...” Nos dois casos, um fazer permite um ver. Mas há também casos em que um percurso supõe uma indicação de lugar: “Ali, onde há uma porta, você toma a seguinte” - um elemento de mapa é o postulado de um itinerário. O tecido narrativo onde predominam os descritores de itinerários é portanto pontuado de descritores do tipo mapa, que têm como função indicar ou um efeito obtido pelo percurso “você vê...”), ou um dado que postula como seu limite (“há uma parede”), sua possibilidade (“há uma porta”) ou uma obrigação (“há um sentido único”) etc. À cadeia das operações espacializantes parece toda pontilhada de referências ao que produz (uma representação de lugares) ou ao que implica (uma ordem local). Tem-se assim a estrutura do relato de viagem: histórias de caminhadas e gestas são marcadas pela “citação” dos lugares que daí resultam ou que as autorizam. (Certeau, 1998, p.205)

Nesse contexto, as pessoas se dedicam mais a relatar seus movimentos em um lugar do que a criar representações estáticas e totalizantes desses locais. Essa ênfase em percursos também pode ser compreendida como uma continuação de uma tradição mais antiga de narrativas itinerantes e de viagem, onde as ações e movimentos desempenham um papel central. No entanto, ao longo do tempo e com o avanço do discurso científico moderno, os "mapas" adquiriram autonomia, transformando-se em representações mais abstratas e geométricas, dissociando-se dos itinerários que inicialmente os condicionavam. Esses mapas passaram a ser concebidos como sistemas de lugares geográficos abstratos, gradualmente eliminando as figurativas pictóricas das práticas que os originaram. As descrições de percurso cederam lugar às representações cartográficas tradicionais. Desse modo, o mapa se configura como uma descrição reduzida, derivada da observação de um local, enquanto o percurso consiste em uma série mínima de caminhos/comandos a serem seguidos para alcançar um destino. O percurso, como descrição mais detalhada, utiliza elementos do mapa como base. O conceito de demarcações implica a construção de um relato caracterizado como uma narrativa multiforme, abrangendo várias formas de expressão, como a fala e até mesmo o teatro,

juntamente com análises subsequentes: “Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é “diégese”, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (“guia”) e passa através (“transgride”).” (Certeau, 1998, p.215).

O narrador das crônicas de João do Rio não apenas descreve as ruas e espaços do Rio de Janeiro no início do século XX, mas também traz as complexas interações e estratos sociais que compõem o tecido urbano, exercendo assim o papel de cartógrafo literário. Ele inicia sua exploração nos locais mais visíveis, como o cais, onde a agitação marítima se mescla com a atmosfera vibrante da cidade, e os *boulevards* que conduzem ao cais, revelando a "vida tumultuária da cidade" (Rio, 1995, p.23). Contudo, é nos detalhes das interações humanas e nas profissões aparentemente pequenas que o narrador de João do Rio revela sua cartografia. A narrativa foca na dinâmica entre o catraieiro e o cigano, destacando não apenas a tensão entre eles, mas também as camadas sociais que representam. O catraieiro, símbolo do trabalhador esforçado, e o cigano, representante de uma profissão à margem da sociedade, criam uma paisagem social rica em contrastes. Ao explorar as chamadas "pequenas profissões", o narrador transcende a superfície física da cidade, mergulhando nas histórias humanas que a constituem. O vendedor ambulante de calças e anéis de ouro, o catraieiro que negocia sua compra, todos tornam-se personagens vivos nesse mapa humano. As ruas se enchem não apenas de movimento, mas de vida. Em última análise, ele transcende a mera descrição geográfica; ele cria uma cartografia da cidade, pintando com suas palavras uma imagem não apenas dos lugares, mas das pessoas e suas vidas entrelaçadas no palco urbano.

É fundamental compreender que, para o cartógrafo-literário, a linguagem não se restringe apenas a um meio de comunicação, mas é uma ferramenta criativa que possibilita a transcrição para novos mundos. Sua missão consiste em dar voz aos que clamam por expressão, o que demanda uma imersão nas intensidades de seu tempo e uma atenção meticulosa às linguagens que encontra, incorporando aquelas que contribuem para a elaboração das cartografias necessárias. Nesse processo, o cartógrafo não faz distinção quanto à origem das influências que absorve; tudo o que pode dar voz aos movimentos do desejo e contribuir para a criação de sentido é bem-vindo, e ele recorre a uma ampla variedade de fontes (Rolnik, 2011).

Constantemente em busca de elementos para enriquecer suas cartografias, suas escolhas são orientadas pela descoberta de quais materiais de expressão, combinados com quais outros, favorecem a transmissão das intensidades que atravessam seu próprio corpo ao

encontrar-se com outros corpos que busca compreender. Em *A Alma Encantadora das Ruas*, o narrador-personagem expõe seu corpo ao impacto, isto é, ao contato com estímulos que lhe são inabituais. O estranhamento em relação aos espaços da cidade promove inter-relações entre elementos aparentemente apartados e até opostos, sem, no entanto, reconciliá-los completamente. Ao se aproximar da lente do cartógrafo, o narrador das crônicas de João do Rio participa da construção do território (a cidade do Rio). Explorando a cidade, ele se permite experimentar uma variedade de sensações e perspectivas, abrindo-se para as diversas frequências de vida que pulsam pelas ruas. Além disso, ao buscar canais de expressão para suas percepções e *insights*, Ele não apenas interpreta a cidade, mas também a compartilha com o público, facilitando a compreensão. Assim, ele não apenas documenta a cidade, mas também contribui ativamente para a sua existência e evolução, tornando-se parte da cartografia da experiência urbana.

O narrador em João do Rio, na maior parte do tempo, parece estar entre os extremos da cidade, contudo, mas não consegue definir claramente seu posicionamento. Em “Sono Calmo” surge a questão: como sentir em relação àquelas pessoas descritas como "canalha" (Rio, 1995, p.122) e "gado humano" (Rio, 1995, p.123). O narrador expressa profundo desconforto ao testemunhar o sofrimento das pessoas mais pobres: “Para se livrar da polícia, dormiam sem ar, sufocados, na mais repugnante promiscuidade. E eu, o adido, o bacharel, o delegado amável estávamos a gozar dessa gente o doloroso espetáculo!” (Rio, 1995, p.123). Ao mesmo tempo em que o delegado, percebendo o desconforto do narrador, afirma: “Não se emocione, disse o delegado. Há por aqui gatunos, assassinos, e coisas ainda mais nojentas.” (Rio, 1995, p.123). O delegado parece expressar preocupação da aproximação do narrador do outro lado da fronteira. Parecendo ignorar o “conselho” do delegado, o narrador se curva perto de uma idosa aparentemente em situação de pobreza, questionando-a sobre quanto ela pagou por algo. A resposta dela sugere uma situação de miséria, pois ela menciona ter pagado apenas "dois tostões", ou seja, uma quantia insignificante. Em seguida, o narrador lhe dá algum dinheiro e ela, em um momento de intimidade, expressa sua preocupação com a possibilidade de serem presos. Enquanto isso, o delegado e seus convidados se afastam, deixando o narrador com um sentimento de incerteza e desconforto diante da situação que presenciou.

O corpo do narrador se torna permeável aos espaços ao seu redor. Cheiros, visões e ruídos se entrelaçam em um tecido sensorial que abarca todos os corpos presentes. Não se trata de uma observação passiva, na qual o narrador se posiciona confortavelmente no interior,

observando um exterior distante; ao contrário, ele se entrega para ser imerso, atravessado pelos estímulos do ambiente. O sufocamento, a vertigem, a dor e a sobrecarga sensorial resultante dos choques experimentados reduzem consideravelmente sua capacidade de controlar o processo observacional. Em vez disso, ele se vê envolvido em um amplo engajamento corporal, no qual a sensação de desgoverno predomina:

Eu tapava o nariz. A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentávamos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnava-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem. (Rio, 1995, p.122-123)

Momento semelhante ocorre em “Visões D’ópio”, em que João do Rio vai com um amigo conhecer as casas onde os chineses viciados em ópio se reúnem para fumar e compartilhar o vício. É possível identificar na crônica, uma forte imagem estereotipada, de repulsa e hostilidade para com os chineses e ambientação na qual se encontram “tem um cheiro inenarrável, os corpos movem-se como larvas de um pesadelo (Rio, 1995, p.61). E a própria segurança do cronista é questionada, já que seu corpo é afetado ao sentir “caimbras no estômago”, não é possível saber se ele ingeriu ou não a substância, apenas sabemos que ele se sentiu nauseado. A cidade social está em xeque, de forma que espaço e sociedade, a cidade e seus corpos, passam a exprimir diferentes formas de ser, estar e viver no espaço urbano. O narrador em João do Rio não apenas vê, mas também cheira, ouve e sente as sensações do ambiente urbano. Essa fusão do corpo do narrador com o ambiente destaca a ideia de que a cartografar a cidade não é apenas uma atividade intelectual ou técnica, mas também uma experiência corporal e sensorial.

A escrita da cidade vale-se de um movimento corporal correspondente a uma imagem mental que dispensa toda cartografia: "Não existe nenhuma coincidência entre o mapa de uma cidade que nós consultamos desdobrando-o e a imagem mental que surge em nós, à chamada do seu nome, do sedimento depositado na memória por nossas errâncias cotidianas. (Mongin, 2009, p.49)

Quando pensamos em uma cidade, não apenas visualizamos suas ruas e prédios como em um mapa, mas evocamos uma imagem mental que é moldada por nossas experiências pessoais e memórias de interação com o ambiente urbano. Essa imagem mental é construída ao longo do tempo por meio de nossas experiências diárias, nossas caminhadas pelas ruas, nossos encontros com pessoas e lugares específicos. As representações urbanas são, nesse contexto, resultantes de construções espaciais, culturais e sociais moldadas por campos de luta simbólica. Elas se configuram como construções parciais, simplificadas e distorcidas, não sendo fiéis a cidade, mas sim à representação dessa realidade, formada a partir de resumos de

avaliações, concepções de mundo e preferências, promovendo uma ideia homogeneizada da urbe. Desta forma, toda imagem urbana é uma compilação de estereótipos. Frequentemente, as imagens urbanas são criações que permanecem praticamente inalteradas ao longo do tempo, exercendo forte influência nos modelos políticos urbanos, assim como nos imaginários e nas práticas sociais. Elas se convertem na matéria-prima dos discursos, valores e práticas sociais, sendo que algumas imagens se legitimam e adquirem hegemonia em meio às disputas sociais. Essas imagens geralmente almejam definir projetos urbanos que buscam impor-se à cidadania, moldando e transmitindo valores e comportamentos (Lacarrieu, 2007). Se os mapas oficiais forem confrontados com os relatos dos cronistas do momento histórico, é possível chegar-se a uma cidade diferente (Casco, 2009).

Conforme vimos na crônica "A Pintura das Ruas", o narrador descreve a riqueza das pinturas murais encontradas em diversos locais urbanos. Ele começa com um botequim na esquina da Rua de S. Pedro, onde se encanta com uma grande pintura mural comemorativa da Avenida Central (Rio, 1995, p.53). Outros espaços visitados incluem o café Paraíso na Avenida Floriano, que exibe uma obra do artista Viana retratando a cidade de Lourenço Marques. O botequim na esquina da Rua da Conceição é também destacado, apresentando o trabalho do pintor espanhol Colon, que utiliza um estilo peculiar em suas paisagens campestres. A crônica menciona ainda ateliês como Cunha dos PP e Garcia Fernandes, na Rua do Senhor dos Passos, comparando-os a estúdios da antiga Flandres, onde grandes artistas assinavam os trabalhos de seus discípulos. O ponto culminante da narrativa é na Rua Frei Caneca, número 1660, onde o narrador admira o famoso trabalho do pintor Xavier.

Os locais mencionados podem ser considerados como pontos no mapa, oferecendo uma visão geral da cidade e de seus espaços urbanos. No entanto, o que se destaca na narrativa são os percursos por esses lugares. Cada rua, bodega, e praça torna-se parte do percurso desses artistas, moldando sua experiência cotidiana e sua interação com a cidade. Enquanto o mapa fornece uma representação estática e abstrata da cidade, os percursos dos artistas introduzem a dimensão dinâmica e prática da vida cotidiana. Eles não apenas ocupam espaços físicos, mas também criam significado através de suas jornadas, interações e performances, contribuindo para a construção contínua da experiência urbana. Portanto, a análise sob a perspectiva de Certeau (1998) permite diferenciar entre a visão macroscópica dos espaços urbanos (mapa) e a vivência individual e efêmera dos pintores e artistas ao percorrê-los (percurso). Essa distinção ressalta a importância de considerar não apenas os lugares físicos, mas também as práticas e experiências que dão vida a esses espaços na cidade.

A cidade, nesse contexto, é entendida não apenas como um mapa de lugares conhecidos, mas como um percurso dinâmico que se revela através das peculiaridades artísticas e musicais de cada rua e bairro.

A cidade lida pelo narrador de João do Rio nas crônicas de *A Alma Encantadora das Ruas*, assim como o seu próprio olhar, distingue em vários sentidos da cidade mapeada pelo projeto oficial. Pela descrição dos lugares podemos perceber por onde se espraiava a vida, entre os lugares mais elitizados/sofisticados e os mais populares, os mais frequentados, o lugar da boemia e da vida cultural, os pontos de encontro de uma cidade em ebulição entre o abandono das tradições coloniais e a adoção de padrões e gostos modernos representados pela Europa. Os personagens descritos são encarnações de uma realidade que pode ser revisitada no tempo e no espaço. A cidade é tensionada pelas atitudes qualificadas como trapaceiras e espertalhonas de pequenas profissões como a do cigano, pelos quiosques (erradicados por Pereira Passos), aos quais se opõe a novidade do comércio fino vindo da França e da Inglaterra e que vai aos poucos se instalando na rua do Ouvidor, no trecho mais próximo ao Largo de São Francisco, direção oposta à da Praça XV que, entretanto, ainda era a porta de entrada na cidade com o Cais *Pharoux*.

A partir das observações do narrador, percebemos que as ruas não são apenas trajetos físicos, mas sim territórios carregados de significado e história. Ele nos conduz por um passeio pelos lugares mais distintos da cidade. Destaca a presença de grupos específicos em determinadas áreas, como os chineses traficantes de ópio na Lapa e Praça Tiradentes, ou os pequenos comerciantes ambulantes na Praça XV, o narrador evidencia as diferentes faces da urbanidade carioca. Além disso, as crônicas revelam uma cidade em constante transformação, onde tradição e modernidade se encontram e se confrontam. O surgimento de novidades comerciais vindas da Europa, como os quiosques na rua do Ouvidor, contrasta com as práticas mais tradicionais, como as profissões ambulantes retratadas pelo cigano. Essa dinâmica entre o antigo e o novo, entre o popular e o sofisticado, confere à cidade uma atmosfera de constante efervescência. Ao mergulhar nas histórias dos personagens que povoam essas ruas, o narrador nos convida a uma jornada pelo submundo urbano, onde cada esquina, cada beco, cada rua possui sua própria identidade e suas próprias histórias a contar. Por meio das crônicas de João do Rio, somos transportados para um Rio de Janeiro pulsante e vibrante, onde a vida se desdobra em todas as suas nuances e contradições. Em “Pequenas Profissões” a prática da tatuagem por exemplo ocorre ao ar livre, possivelmente nas imediações da Rua Fresca ou próximo ao cais. A narrativa ainda destaca a vida em áreas menos privilegiadas,

como a Gamboa e a Cidade Nova, onde há personagens envolvidos em atividades não oficiais, como caçadores de ratos e selistas, contribuem para a diversidade do mosaico humano urbano. Em "Os Tatuadores" o narrador errante oferece uma visão de uma cidade mais fragmentada, destacando pontos específicos da cidade, como a Rua Clapp, o Cais, a Rua da Conceição, a Rua São Jorge, a Rua Barão de S. Félix, a Rua da Alfândega, Núncio, Senhor dos Passos e o Arsenal de Marinha. O Cais e a proximidade com o Arsenal de Marinha sugerem uma vinculação com atividades marítimas, enquanto as ruas da Conceição e São Jorge se tornam locais de residência para o personagem central, Madruga. A Rua Barão de S. Félix concentra uma notável presença de marcadores, indicando uma aglomeração de atividade relacionada à tatuagem. Embora a crônica não estabeleça conexões espaciais explícitas, a ênfase nas atividades marítimas, na prática da tatuagem e nas comunidades específicas, como turcos, insinua uma complexa interconexão desses espaços urbanos. Esses lugares, ganham significado através das atividades e personagens que os habitam, oferecendo uma perspectiva do "submundo urbano" onde a tatuagem se torna uma forma de expressão cultural e social.

No decorrer das crônicas, a partir da caminhada, o narrador de João do Rio descreve paisagens urbanas e personagens das ruas em extinção, capturando, descobrindo e buscando desvendar o que classifica como a "alma encantadora das ruas". Os registros desses caminhantes trazem uma apreensão aguçada do ponto de vista social e político, o que pode produzir o efeito de estranhamento. A liberdade de ação sem uma metodologia preestabelecida garante ao caminhante uma sensibilidade diferente para se aproximar da cidade. Inspirado por essa perspectiva, produz itinerários também no pensamento emergente da relação do corpo com a cidade. A representação do urbano do narrador é um objeto dinâmico, porque não está finalizado, mas sempre em movimento e transforma-se a partir das mudanças que ocorrem na cidade do Rio de Janeiro: "Olhai o mapa das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical. As ruas são perecíveis como os homens" (Rio, 1995, p.19). Logo, João do Rio "registra o que está destinado a desaparecer" (Gomes, 1996, p.39), pois conforme há a passagem do tempo e o surgimento de novas tecnologias e novos hábitos culturais, a tendência é a de que não somente a sociedade, mas a cidade também acompanhe essa transformação.

Por um lado, tem-se a cidade dos urbanistas proporcionando uma visão homogênea do espaço urbano, visto de cima de maneira impessoal. Do outro, há cartografias múltiplas e sobrepostas, transpostas pelo cartógrafo literário através das diversas experiências corporais

na cidade, que enfrentava conflitos urbanos e a ânsia pelo progresso. Enquanto os urbanistas modernos buscam mapas e planos para orientação, o foco do transeunte estava em ser um ator ativo nas cidades e descobrir as camadas desse espaço. Sua intenção seria justamente abandonar as noções preestabelecidas sobre a cidade, permitindo-lhe se aproximar das experiências urbanas diferentes e desconhecidas. Corresponde a um olhar sobre o que o cerca, que interpreta e orienta a perpetuação e a reprodução de projetos de utilização e de mediação do espaço da rua. Nesse sentido, tem-se a figura do cartógrafo literário como um posicionamento crítico na cidade contemporânea, que experimenta a cidade com seu corpo aberto à percepção das profundas transformações. O desejo do trabalho do narrador de João do Rio emerge tanto em cartografar a cidade, passando desde o senso comum dominante à heterogeneidade e particularidades das experiências urbanas com o outro, consigo mesmo e com o espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mediador entre o plano concreto e o simbólico, João do Rio se posiciona como um leitor da cidade capaz de transitar entre os diferentes territórios que acompanha. Sua habilidade em navegar por universos culturais diversos e registrar múltiplas visões que caracterizavam ambientes tão contrastantes o capacitava a ver a cidade como espaço em constante negociação e interação, e não como um conjunto de compartimentos espaciais estanques. Ao criar uma experiência literária na qual a cidade não é apenas um cenário, mas uma construção simbólica moldada por seus tipos sociais, lugares e instituições, João do Rio oferece uma nova perspectiva sobre o espaço urbano. O retrato do ambiente portuário, por exemplo, é apresentado como um local vibrante e dinâmico, onde se entrelaçam narrativas de vida, trabalho e sobrevivência. Este cenário portuário, visto como microcosmo da cidade, revela a complexidade e a diversidade da vida urbana carioca, sendo palco de inúmeras histórias e dramas humanos. As relações entre trabalho e espaço urbano são exploradas em detalhes, revelando como o trabalho molda e é moldado pelo ambiente urbano, da mesma forma as crônicas de João do Rio contribuem para a construção de uma narrativa sobre a identidade e a cultura do trabalho na cidade. A análise das crônicas à luz do conceito de "práticas microbianas" proposto por Michel de Certeau revela a persistência e a criatividade das estratégias de sobrevivência adotadas pelos habitantes das ruas, mesmo diante das imposições dos sistemas urbanísticos e das condições precárias. A interação entre diferentes estratos sociais, as tensões entre projetos oficiais e realidades vividas, e a coexistência de contrastes e conflitos nas ruas emergem como temas centrais, oferecendo uma compreensão mais profunda das dinâmicas urbanas.

As crônicas selecionadas de João do Rio não apenas capturam as experiências efêmeras e as práticas cotidianas nos espaços marginalizados da cidade, mas também fornecem uma valiosa contribuição para o entendimento das complexas interações que moldam o tecido urbano. A jornada do narrador de João do Rio pelo Porto nos lembra que, por trás das fachadas decrepitas e das ruínas, existe uma teia de histórias e experiências que contribuem para a complexidade e vitalidade das cidades. A representação do espaço portuário e suas adjacências nas crônicas de João do Rio destaca a opacidade e a vida dos trabalhadores portuários. A escolha de privilegiar espaços opacos não significa que ele tenha excluído completamente os espaços luminosos, mas sim que ele estava particularmente

interessado em trazer à tona o que geralmente era negligenciado. As crônicas evidenciam a interação e a tensão entre esses espaços, ampliando a compreensão sobre cidade.

Após, explorarmos o mundo do trabalho nas crônicas de João do Rio, desvendando suas múltiplas facetas e complexidades. Inicialmente, mergulhamos na análise das formas de trabalho presentes nos textos literários como forma de exploração e opressão no *corpus* selecionado. Através de uma linguagem detalhada, o narrador mergulha nas realidades dos estivadores, imigrantes e trabalhadores do gás e operárias destacando suas condições de trabalho desumanas, as disparidades sociais e raciais, e as formas de organização e resistência adotadas por eles. Ao descrever as relações de trabalho, o narrador de João do Rio traz as disparidades sociais, hierarquias e as dinâmicas de poder presentes nos ambientes retratados, o narrador revela as complexidades e contradições da vida urbana no Rio de Janeiro do início do século XX. Ele destaca não apenas as dificuldades materiais enfrentadas pelos trabalhadores, mas também as formas sutis de violência e exploração que permeiam suas vidas.

Também nos aprofundamos na cultura das ruas e no trabalho associado à arte, examinando de perto. As crônicas revelam a vibrante diversidade cultural presente nos espaços urbanos, oferecendo diferentes perspectivas e julgamentos sobre a arte e a cultura que permeiam o cotidiano das ruas. A cultura das ruas, como evidenciada nas crônicas de João do Rio, revela-se como um intrincado tecido social e artístico, onde os trabalhadores ambulantes não apenas sobrevivem, mas também contribuem para a riqueza cultural da cidade. Através das descrições detalhadas de vendedores de livros, pintores anônimos e músicos ambulantes, somos levados a refletir sobre a complexidade das identidades e interesses que se entrelaçam nas ruas. Esses artistas anônimos, muitas vezes marginalizados pela sociedade, emergem como verdadeiros “heróis da cultura popular”, cujas obras e performances enriquecem a vida urbana. O narrador nos lembra que a cultura das ruas não é apenas uma manifestação superficial de entretenimento, mas sim uma expressão essencial da identidade e da experiência humana na cidade. Por meio de seus relatos, somos convidados a reconhecer o valor intrínseco desses artistas ambulantes, cujo trabalho não só permeiam as ruas da cidade, mas também conecta diferentes estratos sociais e proporciona momentos de beleza e reflexão a todos que cruzam seus caminhos. Em última análise, a cultura das ruas, com toda a sua diversidade e vitalidade, nos convida a olhar além das aparências superficiais e a reconhecer a riqueza e a profundidade que residem nas margens da vida oficial.

Por fim, dirigimos nosso olhar para o trabalho ligado à miséria, aos pedintes e às pessoas em situação de extrema pobreza. Essas crônicas lançam luz sobre a dura realidade enfrentada pelos trabalhadores menos privilegiados, evidenciando as profundas desigualdades sociais que permeiam a cidade. É evidente nas crônicas de João do Rio que a miséria não é apenas um resultado da falta de oportunidade econômica, mas também uma consequência das estruturas sociais e políticas que marginalizam certos grupos da sociedade. O cronista critica a negligência das autoridades e das camadas privilegiadas em relação às condições de vida dos menos favorecidos, apontando para a exploração e a desigualdade como principais causas da miséria urbana. A voz narrativa de João do Rio reflete sobre como o trabalho e a sobrevivência se entrelaçam nas ruas da cidade. E destaca as estratégias de sobrevivência adotadas pelas pessoas em situação de miséria, bem como as artimanhas dos exploradores que se aproveitam da vulnerabilidade desses grupos. Na leitura das crônicas escolhidas, é perceptível que o narrador adota diferentes lentes de observação, desde a análise etnográfica passando pela construção de uma cartografia literária da cidade até a abordagem *flâneur*, buscando compreender não apenas os espaços físicos da cidade, mas também as experiências e subjetividades dos habitantes marginalizados.

Ao longo do estudo das crônicas selecionadas, percebe-se que o cronista oscila entre modos de ver a cidade e de seus habitantes. Entretanto, as leituras indicaram que a *flânerie* é o olhar menos expresso em *A Alma Encantadora das Ruas*, em comparação com a abordagem etnográfica e cartográfica, o que está relacionado ao projeto artístico e estético da obra, que visava apresentar o espaço urbano não apenas como um cenário, mas como o próprio meio e condição para a manifestação da vida social, cultural e popular da cidade. Desse modo, ao observar a jornada do narrador de João do Rio pelas ruas cariocas é perceptível que, por meio da caminhada, o cronista lê e mostra a cidade, isto é, uma exploração multifacetada que se desdobra com aproximações do *flâneur*, do etnógrafo e do cartógrafo nas ruas. Como *flâneur*, João do Rio é leitor da cidade, bem como de seus habitantes, em cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um objeto de investigação, um espaço a ser lido. Embora o cronista se mantenha muito exposto às contradições da cidade, o que também revela suas próprias contradições, medos e preconceitos, seu ponto de vista próximo do *flâneur* é mais distanciado. Ele observa e colhe referências de tipos, lugares e situações, mas não dispensa o imaginário. Suas representações ocorrem no plano metafórico, tecendo novas relações com sobreposições de imagens e de espaço-tempo, recontextualizando signos que absorve através da experiência urbana.

Diferentemente da *flânerie*, a lente que aproxima o narrador de João do Rio da etnografia não se concentra apenas na experiência, mas procura entender padrões culturais, comportamentos coletivos e estruturas sociais. Sua abordagem vai além da observação estética e busca compreender os significados subjacentes e as relações sociais. Ao descrever o Rio de Janeiro como um caldeirão cultural, rico em diversidade étnica, nacionalidades e crenças, ele revela uma imagem multifacetada da metrópole. Seu foco está na prática dos habitantes, destacando como diferentes grupos coexistem e interagem. Nas crônicas, o narrador se afasta das visões higienistas da cidade, concentrando-se em trazer uma visão realista e crua da vida urbana. Ele observa, anota, e comenta, trazendo à tona detalhes minuciosos da vida nas ruas. Seu estilo literário incorpora diálogos, gírias, e coloquialismos, oferecendo uma visão autêntica das interações urbanas.

Nas crônicas lidas, o olhar etnográfico é caracterizado por uma atenção especial à coleta de dados e informações sobre os habitantes da cidade e seus hábitos. O cronista busca compreender a vida urbana em profundidade, concentrando-se em aspectos culturais e sociais que vão além da observação estética. Ao adotar um olhar etnográfico, o narrador de João do Rio se interessa pelos diferentes tipos de ocupações, entretenimento, além de outras particularidades dos espaços urbanos. O olhar etnográfico é marcado pela sua habilidade em observar cuidadosamente os diferentes tipos da metrópole, especialmente aqueles envolvidos em atividades consideradas marginais ou sem importância. Ele documenta e divulga essas realidades que estão presentes no cotidiano da cidade, trazendo à tona detalhes minuciosos da vida nas ruas. Em suas crônicas, descreve os espaços ocupados por tatuadores, operários, fumantes de ópio e pedintes, revelando o caleidoscópio de realidades que compunham as ruas dessa cidade modernizada e diversa. Como etnógrafo, o narrador se aproxima, vai até as personagens e traz diálogos, o que permite que elas possam contar um pouco da história. Traz detalhamento e atua como uma espécie de “tradutor” cultural para o leitor. Sem negar o estranhamento que certos cenários podem provocar no transeunte. O narrador de João do Rio não trata o mundo do trabalho ou do cenário portuário como uma realidade paralela, acessível somente aos seus nativos ou ao seu “temperamento etnográfico”. Apesar de aparentemente separadas, as várias composições do tecido social estão em constante interação e processo de negociação. Isso mostra que o autor não fechava os olhos às muitas formas de ser e estar na cidade e sim as tratava enquanto conjunto polifônico e marcado pela reciprocidade de influências entre as muitas camadas da sociedade.

Como "cartógrafo", o narrador não apenas percorre as ruas, mas as mapeia. Ele constrói uma espécie de cartografia literária das ruas do Rio de Janeiro, marcando os pontos de interesse, as experiências efêmeras e os cenários urbanos em transformação. Seu olhar é simbólico, revelando não apenas a topografia física, mas também emocional das ruas. Sua caminhada transcende o ato físico; é uma jornada intelectual e sensorial que enriquece nossa compreensão da vida urbana e do papel das ruas como espaços carregados de significado. Como cartógrafo da cidade, o narrador de João do Rio reconhece que não é apenas um observador passivo, mas também um construtor ativo do espaço urbano, especialmente das ruas centrais que fazem parte de seu cotidiano. Essa percepção leva a uma inversão na prática de observação participante, transformando-o em um "participador-observante", isto é, ele não apenas se envolve ativamente nas situações que observa, mas também mantém uma postura reflexiva e crítica, observando e analisando as interações e fenômenos urbano. Nesse papel, ele não apenas identifica partes de si mesmo nos outros, mas também se apresenta como um "outro" de si mesmo em determinados momentos. Assim, se torna um interlocutor prático de suas próprias teorias, interagindo de maneira dinâmica com o ambiente urbano e as pessoas que encontra, enquanto reflete e teoriza sobre essas interações. Não se trata de eliminar as diferenças entre o cronista e os diversos indivíduos nas ruas, que incluem diferenças sociais, culturais e motivações diversas para estar ali. Pelo contrário, essas flutuações subjetivas, interações diárias e trocas de práticas e afetos tornam algo do outro visível e experimentável para o cronista por meio de gestos, práticas não discursivas e experiências compartilhadas. Essa abordagem metodológica é vista como um movimento que atravessa cidades, ruas, teorias e conceitos, encontrando aliados, adaptando-se em seus métodos e buscando um movimento cartográfico próprio. Essa abordagem está enraizada nas experiências urbanas, mas também se permite transcender o tempo cronológico para explorar as temporalidades simultâneas em uma narrativa cartográfica.

Outro ponto possível de verificar foi que o narrador de João do Rio compartilha com o *flâneur*, o etnógrafo e o cartógrafo alguns traços, entre eles a observação itinerante, isto é o movimento constante pela cidade enquanto a observa. Não apenas vê o movimento da cidade, mas também se move por ela. Esse olhar não é apenas uma questão de caminhar pela cidade, mas também de utilizar artifícios literários para capturar a experiência de estar nesse ambiente dinâmico. O foco está nos efeitos emocionais que os eventos causam no observador, não apenas nos eventos em si. O narrador mantém um diálogo constante com o leitor, compartilhando suas impressões e experiências. Além disso, esse traço da itinerância

dinamiza a paisagem urbana através do movimento, do posicionamento do observador e do ângulo de visão. Isso cria uma perspectiva panorâmica que enriquece a percepção da cidade, mantendo-se fiel à terra e ao corpo que a percorrem. Ao percorrer as diferentes seções de suas crônicas, o leitor é imerso nos detalhes e na diversidade da vida urbana. Os personagens que desfilam pelas páginas representam uma amostra variada da cidade, o material utilizado pelo cronista para seu trabalho. A cidade está sempre em transformação, e há sempre algo novo para ser observado e registrado. Um olhar que não se fixa, não se concentra, que é seduzido pelo novo a cada esquina. É um olhar que não se contenta em ficar parado, mas que se lança em direção aos becos, esquinas, cafés e transportes públicos, imergindo na multidão. É um olhar ávido, que extrai das ruas e de seus habitantes toda a matéria-prima necessária para criar a narrativa.

Ampliando ainda mais nossa investigação pelas lentes de leitura de João do Rio, podemos buscar pistas em outra instância da experiência urbana: o corpo do transeunte. Partindo da premissa da interação mútua entre espaço e práticas, podemos encarar a cidade como uma experiência sinestésica. Cada corpo nas crônicas carrega consigo diferentes experiências urbanas, moldadas pela temporalidade e pela intensidade vivenciada que são influenciadas pela prática da caminhada, que leva à apropriação e improvisação dos espaços urbanos, legitimando ou desafiando o que foi projetado. Ao percorrer a cidade, o cronista a partir dos espaços menos espetaculares, mostra como as personagens resistem através dos corpos que os habitam e revelam o que o projeto urbano exclui, destacando as práticas cotidianas e as apropriações do espaço urbano que escapam às disciplinas urbanísticas dominantes. A caminhada se torna uma celebração da experiência da cidade, praticada não apenas pelo cronista, mas por qualquer um que se entregue a ela, focando nas práticas, ações e percursos, em vez das representações ou projeções. O cronista experimenta a cidade de dentro para fora, incorporando em seu corpo as experiências que vivencia, sem necessariamente produzir representações adicionais além daquelas já inscritas em sua própria pele.

Como *flâneur*, o cronista busca um corpo distanciado. Na tentativa de organizar a fragmentação, o *flâneur* transmite um olhar de tranquilidade sobre os “submundos” citadinos. No entanto, isso não significa que seu corpo não seja utilizado para apreender e ser afetado pela cidade. Há uma dialética distante, mas embriagante e quando se aproxima demais do objeto em observação não consegue continuar observando, como ocorre quando desmaia na casa de ópio. Como etnógrafo, a abordagem utiliza o próprio corpo como instrumento de investigação, estando mais próximo do objeto de sua observação. O cronista deixa a redação

do jornal e vai até onde acontecem as narrativas, a rua. Na busca por entender as dinâmicas sociais e culturais, chega no limite da proximidade: aperta a mão do “urubu urbano” e estende a mão ao estivador (a partir disso consegue observar a “mão degenerada pelo trabalho”). O narrador em João do Rio, ao percorrer ruas escuras e malcheirosas, frequentar hospedarias e interagir com moradores em situações de extrema pobreza, não só observa, mas busca se aproximar da realidade dos excluídos. Ele experimenta a claustrofobia de ambientes apertados e insalubres, o desconforto dos odores pungentes e a desorientação provocada pela escuridão e pelo caos urbano. Essa intensa experiência sensorial é capaz de provocar nele uma sensação de vertigem, como mencionado em algumas de suas crônicas.

João do Rio travestindo seu narrador do olhar do cartógrafo atravessa a cidade a pé, como um movimento ou percurso próprio. Nessa visão, as marcas corporais se tornam matéria-prima para o pensamento, criando universos de referência que moldam os modos de existência. O cronista não apenas observa "sobre" a cidade, mas interage "com" ela, combinando sua subjetividade com o ambiente urbano. A estranheza, inquietação e surpresa que ele vivencia durante sua caminhada são pistas cruciais para direcionar seu percurso. A qualidade da experiência cartográfica do narrador em João do Rio está relacionada à sua abertura para a complexidade da realidade, expandindo sua conectividade com os estímulos do ambiente urbano. Essa abordagem não apenas o ajuda a compreender, mas também o envolve ativamente na construção do conhecimento, por meio de uma relação profunda entre seu corpo e o ambiente. Ele cruza a cidade enquanto ela também o atravessa, propondo temáticas. Dessa forma, a experiência corporal permeia o corpo textual. O narrador, personagem criada pelo escritor, demonstra pela linguagem como parece a cidade, visando provocar no leitor a náusea, o horror e o medo sentidos na investigação *in loco*. Para isso, lança mão de diversos recursos estéticos, como a sobreposição de imagens, a ausência de cores para criar uma atmosfera sombria, o intenso uso dos sentidos corporais combinados com a adjetivação, entre outros.

Na jornada pela *flânerie*, a etnografia e a cartografia, o narrador em João do Rio também encara a lentidão como algo mais do que uma simples questão de temporalidade. Nesse sentido, ser lento é adotar uma abordagem relativa e subjetiva, que transcende a mera percepção visual do espaço urbano. Como *flâneur*, sua lentidão é uma forma de resistência ao ritmo acelerado do mundo ao seu redor, um movimento vagaroso que W. Benjamin (1989) comparou ao "andar da tartaruga". Essa abordagem não apenas permite uma observação mais profunda, mas também desafia a pressa imposta pela modernidade. Na perspectiva

etnográfica, a lentidão se manifesta no tempo dedicado à imersão no ambiente urbano. O narrador das crônicas não apenas coleta dados, mas busca se dedicar de perto para compreender melhor as narrativas urbanas. Como ocorre quando acompanha Madrugá por três meses investigando o ofício da tatuagem e os tipos de marcações, assim como os perfis das pessoas tatuadas, ou quando estuda as crianças pedintes das ruas durante quatro dias para entender suas realidades e perfis diversos. Essa lentidão involuntária, conforme discutido por Milton Santos (2006), refere-se à maneira como as personagens, movidas pelas circunstâncias de sua vida, desenvolvem uma relação física mais profunda com o espaço urbano. Essa característica é algo que o cronista busca intencionalmente incorporar em sua representação, voluntariamente adotando essa mesma lentidão para captar e transmitir a essência das experiências urbanas de seus sujeitos.

Ao longo da investigação, confirmaram-se algumas hipóteses como a de que o cronista, através da caminhada de seu narrador e das personagens pelas ruas cariocas, constrói uma abordagem literária que oscila nos modos de ver a cidade. Ao explorar a vivência da cidade através do tato e dos passos, ele destaca a importância das experiências cotidianas e das práticas dos habitantes das ruas como formas de resistência criativas e persistentes às imposições dos sistemas urbanísticos. A construção de uma cidade alternativa através das crônicas de João do Rio é um aspecto crucial de sua obra. Ao mapear comportamentos afetivos e sociais, ele oferece uma visão do Rio de Janeiro que vai além da superfície visível. Suas narrativas revelam uma cidade vibrante e complexa, onde as histórias de vida, trabalho e sobrevivência se entrelaçam de maneiras inesperadas. Nesse sentido, o ambiente portuário, por exemplo, é representado como um microcosmo da cidade, onde as relações entre trabalho e espaço urbano são exploradas. Nas crônicas de *A Alma Encantadora das Ruas* se destaca como o trabalho molda e é moldado pelo ambiente urbano, contribuindo para a construção de uma narrativa sobre a identidade e a cultura do trabalho na cidade.

A leitura crítica das crônicas de João do Rio revela uma exploração profunda da interação entre o Rio de Janeiro oficial e o informal. Em um período de modernização, surgem novas profissões e subempregos, e o narrador está atento a essas mudanças. Ele destaca as pequenas profissões e os subempregos que emergem com a modernização, explorando as tensões e as interações entre os projetos oficiais e as realidades vividas. Essa dinâmica entre "espaços luminosos" e "espaços opacos" revela a complexidade e a desigualdade inerentes ao processo de urbanização, onde as áreas centrais e iluminadas da cidade contrastam com os locais marginalizados e menos visíveis. Essa contradição expõe as

disparidades sociais e econômicas, mostrando como as políticas de modernização muitas vezes privilegiam certos espaços e populações, enquanto negligenciam e invisibilizam outros. Ao privilegiar mostrar os "espaços opacos", o cronista evidencia as dificuldades e estratégias de sobrevivência das camadas menos favorecidas, oferecendo uma visão crítica das transformações urbanas e suas implicações sociais. Ao longo do estudo das crônicas selecionadas, percebe-se que o narrador oscila entre essas três perspectivas, *flâneur*, etnógrafo e cartógrafo, criando uma compreensão multidimensional do espaço urbano. Desse modo, a crônica pode ser considerada uma expressão de um novo tipo de prática urbana. Ao mesmo tempo, o caminhar é uma forma de encenar a sua narratividade. Essa mobilidade é crucial para a prática da crônica urbana de João do Rio, pois facilita a coleta de impressões variadas e a inclusão de múltiplas vozes e perspectivas na narrativa. O cronista, ao caminhar, não se limita a uma visão estática ou distante, mas se engaja ativamente com o ambiente, criando uma narrativa que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva.

REFERÊNCIAS:

- ABREU, Wagner Coriolano de. Relendo a marginalidade pela crítica de João Antônio. **ANTARES: Letras e Humanidades**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 140–151, 2015.
- ANTELO, Raúl. **João do Rio - o dândi e a especulação**. Rio de Janeiro: Timbre Taurus, 1989
- BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. *In*: BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3).
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRAGA-PINTO, César. Sexualidades extra-vagantes: João do Rio, emulador de Oscar Wilde. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 20, n. 35, p. 88-100, 2018.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1999.
- BROCA, Brito, **Naturalistas, parnasianos e decadistas** – vida literária do realismo ao pré-modernismo. Coordenação Alexandre Eulálio. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. Campinas: **Opinião Pública**, v. 8, n. 1, p. 40-53, 2002. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32980103>. Acesso: 03 jun. 2023.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Imaginários urbanos**. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond *et al.* **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 1984. v. 5
- CARDOSO, Joselina Alves. **Crônica literária no jornal: história, estrutura e funcionamento**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação Stricto Sensu em Literatura e Crítica Literária, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008
- CARDOSO, Rafael. Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. *In*: CARDOSO, Rafael. **Modernidades ambíguas e modernismos alternativos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2022. P.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. A rua: a espacialidade, o cotidiano e o poder. *In*: CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007. p. 51-59.
- CASCO, A. C. J. **Rio de Janeiro: uma cidade tra(duz)ída pelos mapas**. Relatório de pesquisa. Rio de Janeiro: BN, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes do fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Não tá sopa**: sambas e sambistas no Rio de Janeiro. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2016

DEALTRY, Giovanna. Margens da Belle Époque carioca pelo traço de Calixto Cordeiro. **Alceu**, v. 9, n. 18, p. 117-130, 2009.

DEALTRY, Giovanna. Malandros, folgados e valentes: aproximações entre Noel Rosa, Wilson Batista e Marcelo D2. **Ipotesi - Revista de Estudos Literários**, v. 15, n. 2, p. 115-123, 2011.

DEALTRY, Giovanna. Modernas, sim. Feministas, não—breves considerações sobre a emancipação das mulheres em João do Rio e Júlia Lopes de Almeida. **Convergência Lusíada**, v. 35, n. esp., p. 70-93, 2024.

FRAZÃO, Rosenberg Fernando de Oliveira. **Malandragem e ordem social**: um estudo da autoridade malandra através do samba e da literatura. 2003. 301 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

FREIRE, Cristina. **O espaço e o tempo do imaginário**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

FRISBY, David. **Paisajes urbanos de la modernidad**: exploraciones críticas. Trad. Lilia Mosconi. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007. p.13-66.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro**: história e direito. Rio de Janeiro: Pallas: Ed. PUC-Rio, 2013

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

GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio**: velas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

GOMES, Renato Cordeiro. Representações Sociais e a Crônica, seus Suportes e as Malhas do Tempo: do Jornal ao Livro. *In*: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA

INTERCOM, 4., 2004, Porto Alegre. **Caderno de Resumos**. Porto Alegre: INTERCOM; PUCRS, 2004. p. 56-56.

GRANJA, Lúcia. Crônica. Chronique. Crônica. **Revista da ANPOLL**, São Paulo, v. 1, n. 38, p. 86-100, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano, v. 8, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein . **Elogio aos errantes**. [Salvador]: SciELO-EDUFBA, 2012.

JAZAR, Manoela Massuchetto. Cidade e literatura: aproximações e leituras. **Revista Produção e Desenvolvimento**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 1-12, 2021.

JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2006. 182 p.

LACARRIEU. Mónica. La “insupportable levedad” de lo urbano. **Revista eure**, Santiago de Chile, v. 33, n. 99, p. 47-64, ago. 2007

LE MOS, Maria Tereza Carneiro Lemos. **A (de) missão do intelectual**: literatura e cultura brasileiras nas transições dos séculos. 2007. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Da cidade moderna à megalópole pós-moderna: novos lugares e novas práticas espaciais e textuais. **Olho d'Água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, 2012.

MOLLIER, Jean-Yves. **A leitura e seu público no mundo contemporâneo**: ensaios sobre história cultural. Tradução Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MOLLIER, Jean-Yves. As origens do romance-folhetim: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção. **Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 17-36, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/22594/12697>. Acesso: 29 ago. 2022.

MONGIN, Olivier. **A condição urbana**: a cidade na era da globalização. São Paulo: Edição Liberdade, 2009.

O'DONNELL, Julia G. **De olho na rua**: a cidade de João do Rio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa. **Belle Époque**: debates críticos, Rio de Janeiro: Corrêa Editor, 2021.

NEGREIROS, Carmem *et al.* **Travessias**: tensões da Belle Époque nas raízes do contemporâneo. Chapecó: Argos, 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.

PINHEIRO, Eloísa Petti. **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos—Paris, Rio e Salvador. [Salvador]: SciELO-EDUFBA, 2011.

PRADO, Antonio Arnoni. Os mutilados da belle époque /João do Rio/. *In*: SCHWARZ, Roberto *et al.* **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RAMA, Ángel. **Las máscaras democráticas del modernismo**. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina**: literatura y política en el siglo XIX. [Caracas]: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Destecendo a rede conceitual da crônica: discussões em torno da crítica e projeções no ensino do gênero menor. **Encontros**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 63-85, 2013.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca, 4).

RIO, João do. **A profissão de Jacques Pedreira**. Rio de Janeiro: Scipione; FCRB, 1992.

RIO, João do. **As religiões do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

RIO, João do. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto).

RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994. p 261-266.

RIBEIRO, Claudia Gonçalves. **João do Rio e as ruas do Rio**. 2013. 214 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

RIBEIRO, Daniel Melo. Cartografia Literária: uma abordagem cartossemiótica sobre a Guerra dos Tronos. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CULTURA, 5., 2015, Sao Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2015.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: uma biografia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. A metrópole em obras: literatura e fotografia na figuração da imagem da cidade moderna no periodismo da belle époque tropical. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina, PR, v. 32, p. 67-81, 2016.

SANTOS, Milton, **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção** 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista: mercadorias e cultura urbana**. Trad. Monica Sthael. Rio de Janeiro: Martins Fontes; WMF, 2014.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. *In*: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. **A crônica brasileira do século XIX: uma breve história**. 1. ed. São Paulo: Realizações, 2014.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. João do Rio e a nova esfera da crônica no século XX. *In*: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa. **Belle Époque: crítica, arte e cultura**. Rio de Janeiro: Intermeios, 2016. p. 1195.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

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

VAZ, Claudia Freire. Reflexões sobre a memória e o esquecimento da influência africana durante a Belle Époque brasileira. **Psicologia e Saber Social**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 96-111, 2014.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Petrópolis: KBR, 2015.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A cultura das ruas no Rio de Janeiro: mediações, espaço e linguagens**. Rio de Janeiro: FCRB, 2004.

WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 137-157, jul./dez. 2005.