



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

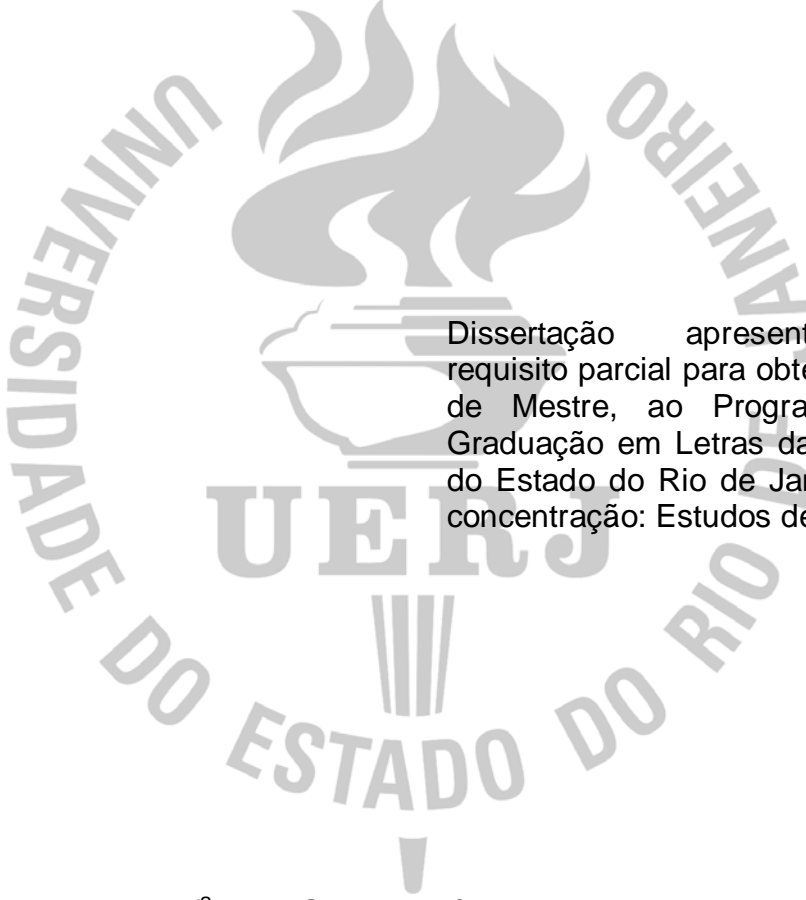
Márcio Revorêdo Rodrigues

**Intervenção nas Letras:
Literatura e imprensa sensacionalista
na *Belle Époque***

Rio de Janeiro
2019

Marcio Revorêdo Rodrigues

**Intervenção nas Letras:
Literatura e imprensa sensacionalista
na *Belle Époque***



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

Rio de Janeiro

2019

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

R696 Rodrigues, Márcio Revorêdo.
Intervenção nas letras: literatura e imprensa sensacionalista
na Belle Époque / Marcio Revorêdo Rodrigues. - 2019.
162 f.: il.

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

1. Crônicas brasileiras – História e crítica - Séc. XX – Teses. 2.
Jornalismo e literatura – Teses. 3. Literatura e sociedade – Teses. 4.
Sensacionalismo no jornalismo – Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia
Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-94:070

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

Marcio Revorêdo Rodrigues

Intervenção nas Letras: Literatura e imprensa sensacionalista na *Belle Époque*

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 29 de maio de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)
Faculdade de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry (UERJ)
Faculdade de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens (UFRJ)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA EXTRAORDINÁRIA

Este estudo é dedicado a todas as pessoas que sentem na pele a terrível transformação do tempo veiculada pelas mídias de comunicação e representadas por diversas expressividades artísticas.

Dedico às vítimas e aos sobreviventes do golpe de 1964; às nossas memórias incendiadas no Museu Nacional; às vítimas e sobreviventes do rompimento das barragens de Mariana e Brumadinho/MG; às vítimas e sobreviventes do horroroso atentado aos alunos e funcionários da Escola Estadual Raul Brasil, em Suzano/SP; às vítimas e aos sobreviventes das últimas inundações, enchentes e deslizamentos que surpreenderam o Rio de Janeiro e demais territórios nacionais em 2019; às vítimas de abusos machistas e do asqueroso feminicídio; às vítimas e aos sobreviventes dos covardes ataques cotidianos pautados na discriminação com base na cor da pele, na diferença social, na fé e na orientação sexual de diversos brasileiros.

Em especial, dedico à corajosa Marielle Franco por ter trabalhado em favor de um mundo mais justo para as minorias que compõem o nosso mosaico cultural. A vereadora foi assassinada em 2018 por motivação política, logo após mediar um debate na Casa das Pretas (situada na Lapa/RJ). Seu motorista, Anderson Gomes, ao ter entrado na linha de tiro, também foi atingido por três balas. Esse crime, ainda não totalmente desvendado, provocou não só a nossa solidariedade às famílias das vítimas, como nos faz perceber, em pleno século XXI, a atualização da cruel “lei do mais forte”, casando com a impunidade corriqueira e a sórdida corrupção praticada no Brasil, talvez desde o nosso “descobrimento”.

Dedico este estudo a todos que, de certa forma, ainda sofrem diariamente com tão antigos problemas sociais/nacionais que ainda assolam o país, mexem com nossas sensibilidades, mas que não são devidamente resolvidos (por que será?).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, pela infinita bondade e misericórdia, sem as quais já teria sucumbido às dificuldades do mundo terreno.

Agradeço pela fé e apoio recebidos de minha família (meu saudoso pai Abrahão Luiz, minha mãe Luzinete e meu irmão Marcelo) e meus parentes (tios Inês e Acacildo, Maria Célia e Josefa, José e Dalva; os padrinhos/primos Sônia e Paulo; e os demais primos, maternos e paternos).

Agradeço ao poderoso trio de mulheres da mais alta bagagem de experiências e competência acadêmica que aceitaram compor a banca de qualificação e defesa deste trabalho. Às professoras doutoras Rosa Gens, Giovanna Dealtry e Carmem Lúcia Negreiros, minha orientadora exemplar.

Agradeço à direção, à toda equipe pedagógica, aos professores “companheiros de profissão” e aos demais funcionários e alunos do Colégio Batista Shepard pelo apoio, afeto e compreensão que destinaram a mim, principalmente durante o percurso trilhado no Mestrado.

Agradeço ao amigo Wilton Carlos Rodrigues Alves Sampaio pelo apoio no “inglês” e pelas conversas trocadas no “zap” sobre o tempo de seu tataravô.

Agradeço aos idealizadores e organizadores do Festival Multicultural *Psicodália* pela fé na arte de expressão tipicamente brasileira, por acreditarem num mundo melhor com base no amor e no respeito às diferenças que nos equalizam. Também por me permitirem usufruir do espaço aberto ao público, anualmente, para apreensão de diversas culturas brasileiras (agora também latino-americanas) e para a nutrição do espírito artístico.

Desculpem, mas não posso encerrar sem deixar de agradecer também a um ser “quase-humano”, de natureza felina, que convive comigo todos os meus dias sem sequer reclamar e me compreende: Kendra Foster, minha gata, gratidão eterna.

Às grandes mulheres da minha vida, que me cercaram com os melhores ensinamentos e exemplos: minhas avós Agrináuria Revorêdo e Circe Gonçalves Rodrigues (*in memoriam*); e à minha mãe Luzinete Revorêdo Rodrigues.

À memória do meu pai Abrahão Luiz Rodrigues Filho.

Ao meu irmão-poeta Marcelo Revorêdo Rodrigues; e a todos os meus parentes e familiares.

À professora e amiga que primeiro iluminou meu caminho acadêmico: Dr^a. Cristina Prates.

Aos amigos Lívia Marinho Lessa Barboza e Auciley Lessa Barboza pelo companheirismo de sempre.

Às amigas “superpoderosas” que acompanharam mais de perto e pacientemente a minha “*via crucis*” acadêmica: Bruna Belém, Debora Rocha, Lótus Osava e Helena Loureiro.

À professora Dr^a Carmem Lúcia Negreiros pela orientação de “Mãos dadas”; e a todos os professores e professoras que cruzaram meu caminho e que me possibilitaram chegar até aqui.

Minha voz é minha alma
Seja no grito, ou na calma
Nem a solidão me cala
Sou feito de lutas
Sou a terra
De quem me escuta
Sou feito de afetos
Sou a terra
Sou teu verso (feto)
Sou feito de enganos
Sou a terra
Sou teus planos
Sou feito de guerra
Minha voz é minha arma
Seja no canto ou na fala
Nem a solidão me abala
Sou feito de lutas

("Mercado de Lutas" – Banda Nã)

RESUMO

RODRIGUES, Márcio Revorêdo. *Intervenção nas Letras: literatura e imprensa sensacionalista na Belle Époque*. 2019. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Principal veículo de propagação de informações, reportagens, crônicas literárias e demais artigos, a imprensa da *Belle Époque* carioca também favoreceu a projeção dos literatos. O contexto possibilitou que literatura e jornalismo se engajassem em um projeto de reeducação pelo olhar, cuja intenção se destinava a ensinar, ou mesmo “civilizar”, o cidadão à vida moderna. As narrativas literárias nos jornais da época exibiam sintonia com tal projeto, ao mesmo tempo em que repercutiam o contexto de transformação da capital federal com inspirações coletadas das ruas, da vida urbana e dos próprios *faits divers* impressos em periódicos. Representaram os novos riscos e perigos (crimes hediondos, assassinatos, suicídios, roubos, assédios, atropelamentos, acidentes diversos etc.) tanto quanto os mistérios e as seduções da vida noturna, do universo “*underground*” do Rio (prostituição, jogatinas, consumo de drogas e bebidas etc.). Esses temas, que também interligavam as zonas marginalizadas da cidade ao centro, pela leitura, foram transportados às produções literárias dos jornais sob um viés sensacionalista, o qual focalizava o medo, o espanto, o choque, a sedução, o êxtase, o fascínio. Neste estudo, pretende-se examinar um conjunto de crônicas que atualizaram e educaram os leitores para a percepção de novas sensibilidades na experiência urbana/moderna e que inflamavam o diálogo tenso entre o discurso jornalístico e a estética literária. Busca-se compreender como as crônicas possibilitaram a representação e a experimentação de novas emoções, sensações e ações, problematizando a noção de sensacionalismo e, em certa medida, realizando *intervenções* “sensacionais” nos sujeitos e no cotidiano da cidade. Para tanto serão discutidas técnicas literárias diversas até as ilustrações gráficas, consideradas estratégicas para ampliar o campo sensorial, estimular a leitura e a visualidade. Foram selecionadas as seguintes obras de três literatos-jornalistas: *O Subterrâneo do Morro do Castelo* e *Vida urbana*, de Lima Barreto; *Vida Vertiginosa* e *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio; e *Mistérios do Rio*, de Benjamim Costallat.

Palavras-chave: Literatura. Imprensa. *Belle Époque*. Modernidade. Sensacionalismo.

ABSTRACT

RODRIGUES, Márcio Revorêdo. *Intervention in the letters: literature and sensationalist press in the Belle Époque*. 2019. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Main vehicle of propagation of information, reports, literary chronicles and other goods, Belle's Époque carioca press also favored the writers' projection. The context made possible that literature and journalism if they engaged in a reeducação project for the glance, whose intention was destined to teach, or even to "civilize", the citizen to the modern life. The literary narratives in the newspapers of the time exhibited syntony with such a project, at the same time in that they echoed the context of transformation of the federal capital with collected inspirations of the streets, of the urban life and of the own *faits divers* printed in newspapers. They represented the new risks and dangers (vile crimes, murders, suicides, robberies, blockades, running over, several accidents etc.) as much as the mysteries and the seductions of the night life, of the universe "underground" of Rio (prostitution, gambings, consumption of drugs and drunk etc.). Those themes, that they also interconnected the marginalized areas of the city to the center, for the reading, they were transported to the literary productions of the newspapers under a sensationalist inclination, which focused the fear, the fright, the shock, the seduction, the ecstasy, the fascination. In this study, we intend to examine a set of chronicles that have updated and educated readers for the perception of new sensitivities in the urban/modern experience and that ignited the tense dialogue between journalistic discourse and literary aesthetics. It seeks to understand how the chronicles enabled the representation and experimentation of new emotions, sensations and actions, problematizing the notion of sensationalism and, to certain extent, performing "sensational" interventions in the subjects and in the daily life of the city. For so much, several literary techniques will be discussed until the graphic illustrations, considered strategic to enlarge the sensorial field, to stimulate the reading and the visuality. The following works of three writer-journalists were selected: *O Subterrâneo do Morro do Castelo* and *Vida urbana*, Lima Barreto; *Vida Vertiginosa* and *A alma encantadora das ruas*, João do Rio; *Mistérios do Rio*, Benjamim Costallat.

Keywords: Literature. Press. *Belle Époque*. Modernity. Sensationalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa de <i>O Subterrâneo do Morro do Castelo</i>	111
Figura 2 – Folha do <i>Jornal do Brasil</i> com a crônica “O túnel do pavor”	123
Figura 3 – Folha do <i>Jornal do Brasil</i> com a crônica “A favela que eu vi...”	126

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	IMPrensa, LITERATURA E MODERNIDADE	21
1.1	A sensacional transformação do Rio de Janeiro	28
1.2	A imprensa da <i>Belle Époque</i>	37
1.3	Extra, extra! A explosão do <i>fait divers</i> nos jornais	43
2.	SENSACIONALISMO NAS RUAS E NAS PALAVRAS	48
2.1.	É pra rir ou pra chorar? Formas de entretenimento ou divertimento sensacionalistas	52
2.2.	Difusão do sensacionalismo nas narrativas impressas nos jornais do início do século XX	62
3.	CRÔNICAS E AS TENSÕES ENTRE IMPrensa, CIDADE E LITERATURA	71
3.1.	Delimitações	72
3.2	Caleidoscópio de temas, tipos, espaços e tempos nas ruas	75
4	CRÔNICA, SENSACÃO E FOLHETIM	103
4.1.	O folhetim modernizado com viés sensacionalista: reflexões sobre <i>O Subterrâneo do Morro do Castelo</i> e <i>Mistérios do Rio</i>	106
4.2.	Os jornais e a vertigem dos dias	132
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS	157

Tráfico de Armas, Cocaína e Cinema

Geraldo Augusto quer comer *bacon* em paz
E arrotar o hino nacional carregado de *Red Label*
Tamanha distinção, uísque pro patrão
E na quebrada sobra dura pros moleques

Geraldo Augusto quer manter-se cego
E ao mesmo tempo empanturrado dos fatos
E relatos jornalísticos que amedrontam a nação
E isso é muito bom

Pro bolso do empresário que geralmente
É o dono do jornal e investe também em segurança
Tráfico de armas, cocaína e cinema
E vive quase sempre sem cair em contradição

Entre a farmácia e a padaria
Entre o salário e o fim do dia
Entre o revólver e a anistia
Entre Deus e a psicologia

Entre a verdade e a traição
Geraldo Augusto quer manter a tradição
De praticar a hipocrisia com tamanha maestria
Naturaliza as desigualdades com tamanha indiferença

E viajar
Pra resolver seus problemas existenciais
E viajar
Anfetaminas, vodka e vitamina de abacate pela manhã
E viajar
(...)

("Tráfico de Armas, Cocaína e Cinema" – Michel de Moura e Banda Nã. Álbum: *Antes que só um quase*. 2018).

**É PROIBIDA A ENTRADA
A LADRÕES CONHECIDOS**

(Mistérios do Rio – COSTALLAT, 1990, pp.49 e 50)

INTRODUÇÃO

Uns tomam éter, outros cocaína.
 Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
 Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
 Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
 Abaixo Amiel!
 E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.
 Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
 Perdi a saúde também.
 É por isso que sinto como ninguém o ritmo do *jazz band*.
 Uns tomam éter, outros cocaína.
 Eu tomo alegria!
 Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.
 Mistura muito excelente de chás...
 Esta foi açafata...
 – Não, foi arrumadeira.
 E está dançando com o ex-prefeito municipal:
 Tão Brasil!
 De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
 Há até a fração incipiente amarela
 Na figura de um japonês.
 O japonês também dança maxixe:
 Acugelê banzai!
 A filha do usineiro de Campos
 Olha com repugnância
 Para a crioula imoral,
 No entanto o que faz a indecência da outra
 É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
 E aquele cair de ombros...
 Mas ela não sabe...
 Tão Brasil!
 Ninguém se lembra de política...
 Nem dos oito mil quilômetros de costa...
 O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
 Não há malária nem moléstia de Chaças nem ancilóstomos.
 A sereia sibila e o ganzá do *jazz-band* batuca.
 Eu tomo alegria!

“Não sei dançar” – Manuel Bandeira¹

O poema de Manuel Bandeira nos ajuda a compreender certas riquezas e fragilidades sociais do Brasil moderno, cujas bases são fincadas (ou reforçadas) em uma *Belle Époque*; e cujo cenário mais comentado entre os habitantes da nação era a capital federal – o Rio de Janeiro. Na época, imprensa e literatura registraram a modernidade brasileira das primeiras décadas do século XX.

Quanto ao contexto de época, o Rio comportou uma verdadeira intervenção urbanística, por meio de obras operadas pelo governo federal (gestão do presidente

¹ O poema de Manuel Bandeira: “Não sei dançar”, foi produzido em Petrópolis, no ano de 1925 e faz parte da obra do mesmo autor *Libertinagem*, publicada em 1930.

Rodrigues Alves) e pela prefeitura (gestão do prefeito Pereira Passos). Dessa forma, a capital federal recebia embelezamento e se modernizava para desabrochar como grande metrópole entre os países da América.

Tal intervenção garantia melhores condições para o tráfego de veículos e pedestres, para carga e descarga de mercadorias que saíam e chegavam pela zona portuária, bem como oferecia meios para a fruição estética da cidade à população, e, sobretudo, aos estrangeiros – principalmente turistas e “homens de negócio”.

A intenção, na primeira parte do estudo, é, pois, visualizar esse cenário e compreender certas pretensões que amarravam a imprensa ao projeto modernizador da cidade. Principal veículo de propagação de informações, notícias, reportagens, crônicas literárias e demais artigos, a imprensa também exibiu seu novo modelo: o “Jornal-empresa”. Assim, a profissão de jornalista é oficializada e favorece a entrada dos literatos ao meio. Diversos jornais e periódicos impressos proliferaram – e é “dada a largada” para “fazer o nome” no jornal.

O contexto possibilitou imprensa e literatura se engajarem em um projeto de reeducação pelo olhar. Projeto que consistiu num comprometimento em ensinar – ou mesmo “civilizar” – o cidadão à vida moderna. Para tanto, foram importados modelos eurocêntricos às novas construções e aos hábitos e costumes da população. Podemos observar esses modelos na arquitetura do período (a avenida Central e o Teatro Municipal são exemplos), bem como veremos figurarem nas narrativas dos jornais e demais periódicos, muitas das quais recebiam ilustrações e fotografias.

Assim, poderemos entender que, subjacente a tal projeto de reeducação, havia uma proposta de sedução estética, também direcionada pela visão. A cidade embelezada fornecia os meios para fruição estética às ruas: uma “cidade-espetáculo”; e os periódicos ofereciam maiores informações e orientações. As crônicas literárias, apesar de mais curtas, também proporcionavam sedução estética por meio de sofisticadas construções de imagens nos textos.

Com seu inegável poder de alcance e influência, a imprensa estabelecida na *Belle Époque* carioca, colaborou para que uma onda cosmopolita de importações de novos hábitos e costumes – sobretudo franceses – atingisse o país e se mesclasse à cultura brasileira. As colunas sociais, reportagens, artigos, e até mesmo as narrativas impressas nos jornais cumpriam a função de orientar e ensinar hábitos civilizados, de influência europeia, aos brasileiros. Por essa razão, “miscigenam-se”

as ações e demais comportamentos dos sujeitos que ensaiavam os seus primeiros passos no Brasil moderno.

É possível perceber, até mesmo, a contaminação dessa “mistura” ao campo da linguagem. Conforme o poeta Manuel Bandeira também registrou, o sujeito experimentará novos ritmos – como o “*Jazz-band*” –, sabores de “chás”, tipos diversos de “bailes” e outras sensações, provocadas, até mesmo, pelo consumo de drogas (“Uns tomam éter, outros cocaína”). Em contrapartida, o estrangeiro poderá experimentar das sensações típicas do Brasil, conforme “o japonês” que “dança maxixe” na poesia bandeiriana. Todas essas novas sensações e experiências serão observadas pela leitura dos textos que servirão de escopo à pesquisa.

Sendo assim, notícias, reportagens e demais narrativas, “fabricadas” por esse novo modelo de imprensa e pela intensa produção de textos dos diversos literatos-jornalistas, repercutiram o contexto de transformação do Rio tanto quanto propagaram novas tendências cosmopolitas e modernas para os cidadãos. Os jornais, também como mercadoria ou produtos culturais, ofereciam uma série de crônicas literárias – em muitas das quais foram tematizadas diversas situações modernas, com inspirações coletadas das ruas, da vida urbana.

Rapidamente, a leitura dos *faits divers* impressos nos jornais virava um hábito rotineiro. Logo, a importação de determinados temas figurados nos inúmeros *faits divers* da época passaram a ser motivo de criação literária para os literatos que cumpriam escala nos jornais. Muitas dessas crônicas, portanto, exibiram o enlace com os fatos cotidianos também publicados pela imprensa.

Desse enlace, surgem crônicas modernas – mais breves, ágeis, para casar com o tempo destinado ao entretenimento, e não interferirem na pressa das demandas de trabalho e novas rotinas na cidade. Nesse estudo, o leitor poderá acompanhar, logo no primeiro capítulo, o desenvolvimento e a problematização das questões mencionadas até aqui, isto é, as que entrelaçaram Imprensa e Literatura ao cenário de transformação da capital federal.

Muitas narrativas representaram os riscos e perigos da vida moderna: crimes hediondos, assassinatos, suicídios, roubos, assédios, atropelamentos, acidentes diversos, consumo de drogas etc. Esses temas, divulgados pelos *faits divers*, foram transportados às produções crônicas da época, e, muitas vezes, editados sob um viés sensacionalista – cujo aprofundamento do assunto se localiza no segundo capítulo do estudo.

O emprego do viés sensacionalista não foi apenas inserido em periódicos impressos. Da Europa ao Brasil, inúmeras formas de entretenimento sensacionalistas surgiram para levar ao grande público as sensações experimentadas diante da experiência urbana, dos novos meios de transporte e comunicação. São exemplos: os panoramas, o cinematógrafo, o teatro de melodrama, os parques de diversões, os museus de cera, as exposições de cadáveres do necrotério de Paris, os espetáculos populares e itinerantes etc. Todos captados por intermédio da visão e proporcionados pela sofisticação técnica de novos inventos e efeitos óticos. Muitas dessas formas de entretenimento recebiam uma espécie de narrativa como fio condutor à interpretação e afetação do público.

Ao mesmo tempo, o sensacionalismo surge nos jornais como um viés editorial que superdimensiona e/ou extrapola os fatos. Tal viés foi utilizado para ilustrar, enfatizar e chamar a atenção para experiências (ou experimentações) de novas sensibilidades. Enquanto cumpria a função de provocar ou estimular no leitor a sensibilidade da experiência representada, simultaneamente, podia levá-lo à reflexão dos fatos, bem como alertá-lo ou mesmo endossar discussões.

Conseqüentemente, aparecem nas crônicas literárias impressas nos jornais, determinados temas e técnicas narrativas que se assemelhavam às formas de entretenimento sensacionalistas. Cria-se, então, o gosto pela leitura do noticiário e das narrativas que entrelaçavam os fatos cotidianos ao universo ficcional. Como fórmula capaz de provocar a atração dos leitores com base em estéticas populares, combinam-se os textos publicados na imprensa a um temário polêmico e a uma modelagem que remete ao nosso antigo folhetim.

A segunda parte do estudo visa alargar a discussão sobre como o sensacionalismo foi disseminado nas crônicas literárias impressas nos jornais da *Belle Époque* carioca. De igual modo, é nossa intenção perceber o ajuste entre formas e técnicas literárias a determinados estilos jornalísticos modernos (como a “reportagem”, por exemplo).

Busca-se ampliar, contudo, a compreensão de que as narrativas sensacionalistas possibilitaram a representação de novas emoções, de diferentes sensações e ações modernas. Além de problematizar o que compreendemos como sensacionalismo, pretende-se perceber como ocorreu a atualização de melodramas, a renovação do aspecto folhetinesco (seriado) e a intensificação do suspense – que salientava os novos riscos e perigos da vida moderna.

O folhetim – forma bastante explorada pela literatura do século anterior, que também unia a arte literária ao entretenimento em periódicos impressos – surge, na modernidade da *Belle Époque* carioca, atualizado nas crônicas. Assim, uma mistura dos dramas retirados de acontecimentos trágicos e sinistros da realidade cotidiana, ou mesmo extraídos dos *fait divers*, será veiculada sob uma forma de narrativa seriada nos jornais. Tal forma adquire popularidade, e, logo, casa-se também ao nicho do entretenimento, podendo exibir (ou não) o sensacionalismo nas descrições de fatos ou ações surpreendentemente chocantes aos leitores.

Já no terceiro capítulo, é feita uma delimitação dos textos que servirão de base à nossa investigação. Não se trata apenas de uma verificação do viés sensacionalista em produções cronísticas da *Belle Époque* carioca. Mas, sobretudo, pretende-se examinar um conjunto de crônicas que atualizaram e educaram os leitores para a percepção de novas sensibilidades na experiência urbana/moderna. E, por conseguinte, inflamavam o diálogo tenso entre o discurso jornalístico e a estética literária – entre Imprensa e Literatura, por assim dizer.

Tal exame baseia-se no levantamento e investigação dos elementos que cercam as narrativas impressas nos jornais – isto é, na observação e compreensão dos temas, do foco narrativo, dos perfis e tipos figurados, e das descrições de espaços e tempos. Foram selecionadas as seguintes obras de três icônicos literatos-jornalistas: *O Subterrâneo do Morro do Castelo* (1997) e *Vida urbana* (1956), de Lima Barreto; *Vida Vertiginosa* (1911) e *A alma encantadora das ruas* (1991), de João do Rio; e *Mistérios do Rio* (1990), de Benjamim Costallat.

A leitura crítica das crônicas tem como finalidade perceber: a) a transfiguração do cronista em uma espécie de “narrador-repórter” – ou mesmo narrador-personagem –, a qual propicia certo tom testemunhal à transmissão das ações representadas; b) o emprego de determinados recursos e estratégias de linguagens à estética literária veiculadas nos jornais, que sugerem sintonia com o momento de modernidade e se assemelham aos efeitos dos inventos óticos; c) a inserção de temas e fatos polêmicos coletados da realidade cotidiana ou dos próprios *faits divers* publicados pela imprensa, bem como a exploração das nuances de cor, movimento e dimensão ampliada dos acontecimentos; d) a representação – tipificada, marginalizada ou não – dos sujeitos que figuram no cenário da modernidade carioca, bem como a exposição das “fantasias” de alguns deles; e) a

descrição de espaços internos e externos que promovam, por meio de uma configuração imagética, a aparência do real e a visualidade do leitor.

O quarto e último capítulo é destinado a reflexões e leituras críticas: na primeira parte, pretende-se compreender a atualização do folhetim e a inserção do viés sensacionalista em *O Subterrâneo do Morro do Castelo* e *Mistérios do Rio*; na segunda, a finalidade é verificar o cruzamento de temas que integram a imprensa e a literatura à vida urbana e à vertigem dos dias – temas inseridos nas crônicas literárias impressas nos jornais e posteriormente reunidas nos volumes *Vida Urbana* e *Vida Vertiginosa*.

O Subterrâneo do Morro do Castelo e *Mistérios do Rio* concentram uma série de “crônicas-reportagens”. Interessa-nos, no entanto, sondar como essas narrativas, simultaneamente, prendiam a atenção e afetavam a sensibilidade dos leitores. Em razão disso, observaremos atentamente a seleção de temas e fatos narrados, bem como o emprego de determinadas estratégias literárias e recursos de linguagem.

Nessas obras, o aspecto folhetinesco será compreendido tanto pelo caráter seriado quanto pela atualização de melodramas, que servirão como gancho para prender a curiosidade do leitor. E, quanto ao viés sensacionalista, será possível percebê-lo à medida que os cronistas enfatizarem o tom de suspense, o ar de mistério, ressaltando os perigos e riscos de determinados ambientes. Muitas vezes, essa ênfase resultará numa espécie de pausa (ou desapego) do motivo principal da narrativa, a fim de levar, com realismo e riqueza de detalhes, as sensações de horror, medo, risco, choque aos leitores.

Para surtir o efeito (quase mágico) da experimentação de novas sensações são construídas, nesses textos, imagens com sugestões de movimento, cores, cheiros, sabores e sons. Imagens e efeitos que casam com a sofisticação dos inventos óticos da época. Não é à toa que algumas crônicas irão receber um tratamento gráfico diferenciado e ilustrações como suportes visuais, a fim de ampliar o campo sensorial, estimular a leitura e visualidade, e fornecer certa relação de complementariedade à interpretação do texto aos leitores.

Outro ponto interessante – destinado à segunda parte do quarto capítulo – é perceber como os literatos-jornalistas, em *Vida Urbana* e *Vida Vertiginosa*, exploram o próprio jornal como espaço de reflexão crítica. Sendo assim, poderemos verificar certo diálogo ou aproximações com a linguagem jornalística, por meio de crônicas que utilizam como tema o próprio jornalismo e o papel do jornalista na imprensa da

Belle Époque. De forma semelhante, também perceberemos o contexto de substituição e/ou transformação de antigos hábitos e velhos costumes – operados com moderna velocidade na sociedade carioca, o que gerou uma série de mudanças e adaptações à vida do sujeito moderno, bem como para o literato-jornalista.

Quanto ao formato impresso pelo modelo “Jornal-empresa” da *Belle Époque* – fruto dos desdobramentos de uma Revolução da Imprensa ao longo da História –, foi o principal veículo material de difusão das informações, notícias e criações literárias. Dessa forma, diariamente, a população poderia acompanhar a “vida real” em capítulos.

Desmancha-se um morro. Descubrem-se galerias subterrâneas. Ergue-se um teatro. Constrói-se uma avenida inspirada nos *bulevards* parisienses. Desabrigados perambulam descalços pela região da Candelária. Consumo de drogas na Glória. Jogo do bicho e baralho na zona portuária. Casas de amor e sexo na Lapa. Macumba em Ramos. A favela do Santo Cristo ou o túnel do pavor no Rio Cumprido. Também assim, pelo espetáculo promovido pela palavra impressa, a vida se fundia à ficção e a ficção se fundia à vida.

No geral, o estudo tem como finalidade averiguar, tomando como base as narrativas publicadas na imprensa da época, a intensa estimulação e afetação às sensibilidades dos sujeitos, feita pela palavra impressa, sobretudo na forma de crônicas. Das ruas aos textos impressos nos jornais, ou vice versa, o contexto de grandes intervenções possibilitou a rápida entrada da nação na modernidade da *Belle Époque*.

Enquanto se modificava (ou se alterava) a arquitetura e geografia da capital, pelas “mãos” daqueles que planejavam, formalizavam documentações legais, ou mesmo operavam as máquinas, outras “mãos” escreviam para os jornais. Assim, também promoviam uma verdadeira intervenção no pensamento e na sensibilidade dos leitores – na sociedade, conseqüentemente.

Aliás, o paraibano Augusto dos Anjos, que viveu boa parte desse período histórico-cultural, parece ter percebido as “Mãos” – conforme intitula um de seus poemas – também como um verdadeiro instrumento humano e etéreo, utilizado para intervir no mundo, às vezes de forma sinistra (ou mesmo macabra) como registrou o poeta, empregando uma linguagem que “conversa” com o viés sensacionalista. Relembremos:

Há mãos que fazem medo
 Feias agregações pentagonais,
 Umas, em sangue, a delinquentes natos,
 Assinalados pelo mancinismo,
 Pertencentes talvez...
 Outras, negras, a farpas de rochedo
 Completamente iguais...
 Mãos de linhas análogas e anfratos
 Que a Natureza onicriadora fez
 Em contraposição e antagonismo
 Às da estrela, às da neve, às dos cristais.
 Mãos que adquiriram olhos (...)
 Mãos adúlteras, mãos mais sanguinárias
 E estupradoras do que os bisturis
 Cortando a carne em flor das crianças mortas.
 Monstruosíssimas mãos
 (...)
 (ANJOS, 1998, p.223).

Assim como as mãos (“adúlteras”, “sanguinárias”, “estupradoras” e “monstruosíssimas”) produziam “medo” e “cortavam a carne”, isto é, atingiam a sensibilidade e o corpo humano, os efeitos produzidos pelos textos dos literatos-jornalistas resultam mais do que um trabalho com mãos, mas com o corpo e o pensamento (ou imaginação).

Guiada pela visão, pela observação e percepção do narrador, a leitura das crônicas da *Belle Époque* carioca provoca uma experimentação aos leitores. Transporta-os aos diversos espaços da urbe e os coloca em contato com determinados perfis figurados nas narrativas. E, vai além: estimula novas e variadas sensações. Desse modo, a palavra impressa afeta o corpo do leitor, cujos efeitos despertam sensações e orientam, por exemplo, a sua movimentação nas ruas da grande cidade e nas zonas marginais e periféricas.

De certa forma, deste processo também resultará uma escrita híbrida – espécie de “Mãos que adquiriram olhos” para afetar corpos e sensibilidades. Vamos agora em busca de compreender, primeiramente, o contexto que tornou possível as tantas afetações aos sujeitos modernos nas primeiras décadas do século XX.

1 IMPRENSA, LITERATURA E MODERNIDADE

Parece arte/revolução
 Mas é tudo conchavo do Zé da imprensa
 com a empresa do João
 Briga de peixe grande
 Quadrilha de piaba

Se rico soubesse groovar
 O pobre nem batucava
 E uns vão simulando tristeza
 Outros fazendo piada
 Confundindo a pesca do povo

Poluindo as águas
 Com muita lábia
 Com muitos ismos
 Falta pão
 Falta livro
 Falta corpo
 Falta espírito

Mas tijolo tu já lê
 Já entende
 Até semente pende
 Até sem dente morde
 Até no amor a gente se agride

“Tijolo” – Carlos Posada e O Clã²

Desde o Romantismo a Literatura Brasileira caminha, lado a lado, com o jornalismo. Na virada para o século XX, no entanto, intensifica-se essa união. Ambicionamos, pois, inicialmente, compreender o contexto e o processo que possibilitou essa confluência de linguagens. Houve quem acreditasse, no início do século passado, que o jornal pudesse substituir o livro³, este objeto materializado cuja significância sempre foi relevante para o campo das letras, especialmente para a literatura como um todo.

Na *Belle Époque* carioca – período da Primeira República, compreendido pela crítica literária e demais historiadores da literatura entre a última década do século XIX e as duas iniciais do século XX –, saíam às ruas, todos os dias, logo de manhã, junto ao café, exemplares de jornais e demais periódicos. Muitos deles da rua para as ruas à espera da multidão consumidora. Todos eles carregavam consigo a

² “Tijolo”, música de Carlos Posada (Vocal) com a participação da banda O Clã: Gabriel Ventura (Guitarra), Hugo Noguchi (Baixo), Gabriel Barbosa (Bateria) – Músico/banda independente. Fonte: <https://www.facebook.com/posadaeocla/>.

³ No Capítulo XIX, de *A Vida Literária no Brasil – 1900*, do autor Brito Broca, por exemplo, há o seguinte registro: “Afranio Peixoto mostrava-se favorável ao jornal, principalmente porque este tende, cada vez mais a substituir o livro.” (p.217).

colaboração de pelo menos um literato em sua redação, um é até bem pouco. Conforme registra Brito Broca (1975).

...certo é que a industrialização da imprensa não se vinha fazendo com prejuízo, pelo menos sensível da literatura. A maioria dos jornais do Rio continuava a acolher e a pagar colaboração literária. (...) O *Jornal do Comércio* pagava a trinta, cinquenta e até sessenta mil-réis a colaboração; o *Correio da Manhã*, cinquenta. Em 1907, Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque tinham ordenados mensais pelas crônicas, publicadas respectivamente na *Gazeta de Notícias* e no *O País*; o mesmo acontecia com Coelho Neto no *Correio da Manhã*. E a *Gazeta de Notícias* (número 1º de setembro de 1907, onde colhemos essas informações) afirmava, de certo com algum exagero, que a colaboração no Rio era mais bem paga do que em Paris, acrescentando: Isto por deferência aos literatos, porque a folha não aumentaria um número de tiragem, dando por dia um artigo do mais festejado e aclamado escritor. (BROCA, 1975, p.216).

Assim, a literatura colaborava para o crescimento do jornal e o jornalismo colaborava para as letras nacionais numa época em que os literatos vislumbravam a profissionalização por meio da imprensa. Através da produção de variados tipos de matérias jornalísticas, circulavam as informações que introduziriam a própria sociedade à reflexão de sua nova realidade: a moderna. Nesse sentido, vê-se de suma importância para as letras nacionais a intensificação da presença de literatos na imprensa.

Ouçamos a opinião do próprio Olavo Bilac, que fez da imprensa o principal meio de vida. No prefácio de *Ironia e Piedade*, em 1916, escrevia ele: “Hoje não há jornal que não esteja aberto à atividade dos moços. (...) A minha geração se não teve outro mérito, teve este que não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs trabalho.” (BROCA, 1975, p.217).

A imprensa, pois, desempenhou um papel fundamental: por via da leitura – e, até mesmo, por meio da circulação de notícias que transitavam no “boca a boca”, embora a fonte jorrasse das páginas dos jornais –, abria caminho para orientar novas sensibilidades e novos modos de percepção da cidade e da sociedade. Conseqüentemente, no plano tanto íntimo quanto político e social, as letras impressas interviam e imprimiam sentidos modernos nos cidadãos da época sobre a qual houve grande empenho em se (re)construir o sentimento de nacionalidade rumo ao progresso. Dessa forma, uma nova “grande nação” eclodia, também, por via da palavra impressa.

Narrativas, portanto, foram lançadas na ordem do dia, juntamente com as matérias e reportagens dos jornais. A convivência com o universo da redação do

jornal em conjunto com um universo de letras, onde a literatura era, até então, a estrela principal, trouxe indagações, questões, pensamentos vários, para a figura do literato, que foi quase obrigado a conviver diante dessa nova realidade – a de confluir esses universos por meio da palavra impressa. Prova disso, são as palavras do cronista João do Rio, registradas no estudo de Brito Broca (1975):

No seu inquérito *O Momento Literário*, em 1905, João do Rio propunha aos escritores brasileiros, entre outras perguntas, a seguinte: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” Na verdade, os termos da pergunta não estavam definidos com muita precisão. Qual o sentido exato de jornalismo no caso? O da literatura feita para servir os jornais, a dos escritores que colaboram, ou a chamada tarimba de redação, exercida também, frequentemente, por escritores? (BROCA, 1975, p.217)

Tal registro enfatiza uma inquietante reflexão que surgia do centro de uma interseção entre dois discursos – de um lado, o jornalístico; de outro, o literário –, na qual também se investigava essa figura ambivalente, ainda em formação e sem um código de ética bem definido, do profissional das letras que se misturava à figura do jornalista, ou vice versa. No entanto, esse tipo moderno de profissional das letras seguia cumprindo escala nos jornais da *Belle Époque* carioca, vislumbrando sobretudo a possibilidade de escrever narrativas, crônicas, poemas e demais gêneros com filiação literária tanto quanto exigissem as suas outras demandas das redações dos jornais, como, por exemplo, elaborar e escrever reportagens, notícias e demais matérias de finalidade jornalística.

A imprensa já havia experimentado o sucesso da publicação de textos literários, como foi o caso dos folhetins no Romantismo. Lembra-nos Marcelo Bulhões (2007), que:

a palavra *folhetim* está muito associada à ficção romanesca publicada em jornais. A fórmula do folhetim-romance como gênero narrativo de entretenimento e escapismo se desdobrará em títulos como *O conde de Monte Cristo* (lançado no *Journal des Débats* em 1844), de Alexandre Dumas, e *A herança misteriosa* (lançado no jornal *La Patrie* de 1857 a 1862), de Ponson du Terrail. O folhetim será, pois, a matriz primordial das narrativas seriadas de consumo de massa (...). Como se poderia imaginar, o folhetim (...) exalou influências no Brasil, como quase tudo que vinha da França no século XIX. José de Alencar, por exemplo, assimilou em alguns de seus romances – como no caso de *O guarani*, lançado em 1857 na seção “Folhetim” do *Diário do Rio de Janeiro* – muitas das características fornecidas pelas popularíssimas obras dos princípios folhetinistas franceses (BULHÕES, 2007, p.32).

O período de modernidade, compreendido entre as primeiras décadas do século XX, entretanto, é marcado pelo primeiro encontro da literatura nacional com uma mídia moderna – permeada de novíssimos recursos tecnológicos de reprodução gráfica. Tal encontro combinou o contexto profissional e as diferentes demandas de trabalho nos jornais com o perfil do literato.

E mais importante: vê-se, nessa época, revitalizado e revigorado o encontro desses discursos por intermédio de recursos e estratégias de linguagem peculiares às atividades jornalísticas e literárias. Ainda que esses discursos, no plano da linguagem verbal, possuíssem particularidades definidas, conforme ressalta Bulhões (2007, p.36), “ambos tramariam modos sinuosos e desconcertantes de convivência”. Isso porque:

a linguagem verbal na atividade jornalística deveria, em princípio, assumir um estatuto radicalmente oposto ao da expressão literária, sendo marcada pela transparência e limpidez, uma vez que sua meta é a eficácia comunicacional. Atributos da linguagem literária, como ambiguidade e polissemia, não poderiam frequentar o recinto jornalístico. Tais concepções de jornalismo foram hegemonicamente assumidas e transformadas em prática corrente (...). Ainda assim, por mais que se imaginasse o contrário, jornalismo e literatura não ficariam estranhos um ao outro. (BULHÕES, 2007, p.26).

A museóloga Maria Augusta Machado da Silva, ao tratar da produção cronística de um determinado autor do contexto da *Belle Époque* carioca, recorda-nos que “o jornal, nessa faixa de tempo, caracterizava-se pelos seus Classificados, que funcionavam como mercado de oferta e procura de trabalho”, e complementa:

Obviamente os seus muitos leitores, a maioria dos quais pertencentes às camadas que iriam formar o nosso proletariado, se encontrariam dentro da sua realidade. A emoção, sempre renovada através das sofridas e importadas histórias publicadas em folhetins de jornais, se deslocaria para planos mais objetivos (SILVA; In: COSTALLAT, 1990, p.8).

Outro aspecto a ser observado, dessa confluência de discursos, é o fator “tempo”. O jornal, por exemplo, obedece a uma atividade diária – redação, impressão, divulgação, venda e circulação diárias inseridas dentro do contexto da sociedade que o consome. Sendo assim, ele estará em consonância com a época e tempo atuais.

Já as formas literárias, em concordância com Bulhões (Id., p.28), “como fenômeno de linguagem, (...) são sempre encarnações de um momento histórico, são sempre configurações peculiares que correspondem a uma dada realidade

temporal, com as suas condições materiais de existência”. Um jornal, portanto, poderá oferecer não só os registros diários da sociedade brasileira, mas também expõe as marcas da época gravadas nos textos literários que ele apresenta, incluindo as das suas formas (ou formatos) – a delimitação do espaço do texto, dos parágrafos e a utilização de diferentes níveis de linguagem (popular ou culto), por exemplo.

Uma das marcas do jornal moderno, por exemplo, gira em torno da transposição de narrativas seriadas folhetinescas para as modernas crônicas literárias: mais breves, de fácil digestão, com linguagem próxima da fala usual e temática geralmente recolhida da realidade cotidiana. Isso demonstra que os textos literários divulgados nos jornais da *Belle Époque* possuíam clara conexão com o tempo da modernidade: a leitura deveria caber num curto espaço do dia de um indivíduo (ou consumidor) moderno tomado por tarefas profissionais e/ou rotineiras.

Quanto aos aspectos histórico-culturais em que esses textos literários foram plasmados, o cenário abrigava uma população atenta aos novos contextos de profissionalização, a cidade do Rio de Janeiro passava por uma série de intervenções urbanísticas. Foram vários os propósitos dessas intervenções: convergiam em melhorar as condições para os diversos meios de trabalho. No entanto, no plano político, econômico e social, a intenção principal era fazer sobrepôr ao mundo a imagem da então capital federal como símbolo de uma metrópole moderna.

Dessa forma, segundo Renato Cordeiro Gomes (2008, p.113), assistir-se-á no início do século XX “a um aceleração sem precedentes do ritmo de vida da sociedade carioca e à implementação do projeto modernizador da capital federal”. Tal projeto se refere ao remodelamento da cidade do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, através do qual, conforme nota o estudioso (p.114), a população “se preparava urbanisticamente para entrar na era moderna”. No entanto, a transformação para a entrada na modernidade

alterou não só o perfil e a ecologia urbanas, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Lugar e metáfora, a cidade interessa, por conseguinte, enquanto espaço físico e mito cultural. Cidade e modernidade se pressupõem, na medida em que a cidade é o cenário das mudanças, exibe-as de maneira ostensiva e às vezes brutal. Difunde-as e generaliza-as (GOMES, 2008. p.114).

De acordo com Simone Petraglia Kropf (1996), tal projeto pode ser compreendido pelo “processo de transformação e regeneração da sociedade”, cujas inovações mecânicas, tecnológicas e industriais possibilitaram a velocidade da execução. Do mesmo modo, a celeridade na execução de todo esse processo transformador interferiu, de várias formas porém diretamente, na vida dos cidadãos tanto quanto na vida dos intelectuais, dos literatos e dos jornalistas. De acordo com Mônica Pimenta Velloso (1996):

As inovações tecnológicas e industriais acenam para o advento promissor de uma nova era, produzindo um clima de otimismo e confiança. (...), o que favorece o surgimento de uma verdadeira onda de patriotismo. (...) Mas esse clima ufanista não é compartilhado indistintamente. Parcela significativa da intelectualidade permanece reticente. É patente seu sentimento de exclusão: ‘Essa não é a República dos meus sonhos’. A frase iria tornar-se uma espécie de emblema para várias gerações de intelectuais (VELLOSO, 1996. p.37).

Este é, pois, o cenário pelo qual também se tornam significativas as intervenções por meio das letras de diversos literatos e intelectuais. Podemos destacar os nomes dos seguintes de escritores que utilizavam os jornais para se manifestar diante dos acontecimentos: Álvaro Moreyra, Bastos Tigre, Benjamin Costallat, Coelho Neto, Euclides da Cunha, Gonzaga Duque, Graça Aranha, João do Rio, Lima Barreto, Medeiros e Albuquerque, Olavo Bilac, Theo-Filho, entre outros.

Tanto pela maneira como relacionavam a sensibilidade criativa, matéria própria do literato, quanto pelo olhar crítico à palavra impressa, esses autores merecem atenção. Porque, nas seções dos jornais e revistas da *Belle Époque* carioca, inscrevem e registram a cidade em remodelamento e transformação (em colunas, crônicas, artigos críticos, reportagens, notícias, publicidades etc.) sob diversos temas e demais tratamentos que ordenam esteticamente os seus textos.

Diariamente, os textos impressos nos jornais e periódicos, conforme os mais novos meios de reprodução gráfica, iam com força e velocidade intervindo na vida diária da população carioca, delineando um novo perfil para uma sociedade em constante transformação. Assim, as letras dos escritores-jornalistas disputavam espaço com outras linguagens (dos desenhos, ilustrações, litogravuras às caricaturas, fotografias etc.).

Dessa forma, o contexto de mudança e adequação às novas demandas do literato combina com o momento também de mudança e adequação da capital federal – o Rio de Janeiro. Portanto, é preciso entender a importância também

literária dos jornais e demais periódicos que veiculavam as notícias das intervenções urbanísticas juntamente com recortes de discursos de políticos, engenheiros, cientistas, médicos sanitaristas, literatos e demais personalidades que, de certa forma, sentiam-se responsáveis em participar do debate em torno das transformações e mudanças que atingiam a cidade.

A imprensa cumpriu, pois, a função de noticiar e aproximar o público das informações a respeito da grande reforma que prometia pôr a nação nos trilhos do progresso e do nosso desenvolvimento enquanto civilização moderna. E, nesse campo repleto de palavras impressas, inseridas em um contexto de inúmeras transformações, casa-se a arte literária – proporcionada pela intervenção dos literatos da época – à imprensa: o principal veículo de informação com o qual a literatura esteve emparelhada na *Belle Époque* carioca.

O espaço cedido pelo velho folhetim foi, então, ocupado pelas novas e velozes crônicas modernas dos jornais. Em sua maioria, essas produções souberam captar e traduzir uma atmosfera de transformação: do tempo, dos contornos da cidade e dos perigos da modernidade (ou da vida moderna).

Ben Singer (2004), por exemplo, mostra-nos como os profissionais da imprensa de outras grandes capitais captaram as mudanças da sociedade e como foram figuradas nos periódicos. Apesar de aprofundarmos mais esse assunto no segundo capítulo, interessa-nos compreender a importância dada pelo estudioso às novíssimas situações que a vida moderna imputava aos seus sujeitos. Justamente porque podem ser semelhantemente examinadas quanto ao caso brasileiro: o fluxo da vida na cidade moderna (na capital federal) fez com que os indivíduos se chocassem, querendo ou não, contra os vários tipos de linguagens que provocavam uma nova intensidade no campo da estimulação sensorial.

Os jornais, assim como outros periódicos da época, serviram tanto para informar, isto é, fazer chegar as notícias aos sujeitos da modernidade, quanto para divertir. Ainda que fosse no sentido de entreter, também educavam ou simplesmente orientavam a nova sociedade para o mundo novo que surgia não mais que de repente.

Continuaremos nas próximas páginas a nossa investida: perceber pela considerável circulação de crônicas literárias divulgadas nos jornais da época e nos demais periódicos impressos como, a cada uma de suas folhas, um estímulo novo era injetado às sensações do público leitor com a intensidade que os novos tempos

exigiam. Mas não sem antes visualizarmos bem o contexto da sociedade carioca da *Belle Époque*, uma vez que esses textos demonstram estreita relação com a época, com a realidade cotidiana da cidade e com a entrada de um tempo moderno no Brasil.

1.1 A sensacional transformação do Rio de Janeiro

De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia.

Lima Barreto⁴

“E a cidade se apresenta centro das ambições,
Para mendigos ou ricos, e outras armações.
Coletivos, automóveis, motos e metrô,
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs.
A cidade não pára, a cidade só cresce
(...)
A cidade se encontra prostituída,
Por aqueles que a usaram em busca de saída
Ilusora de pessoas e outros lugares,
A cidade e sua fama vai além dos mares.
No meio da esperteza internacional,
A cidade até que não está tão mal.
E a situação sempre mais ou menos,
Sempre uns com mais e outros com menos.”

“A cidade” – Chico Science & Nação Zumbi⁵

Os jornais e demais periódicos da *Belle Époque* carioca cruzaram depoimentos, narrativas, crônicas, trechos de discursos de autoridades, fofocas, ilustrações, caricaturas e uma infinidade de matérias jornalísticas que tematizavam as reformas urbanas cujas intervenções prometiam a construção de uma metrópole nos moldes das tão grandiosas que já existiam: era a maneira de fazer despontar aos olhos do mundo a “grande nação” que aqui se levantava, atrair e possibilitar novos mercados, abrir acesso na malha viária, visando facilitar tanto a circulação de pedestres e transportes quanto à carga e descarga de produtos e mercadorias.

A abertura da Avenida Central e a construção do Teatro Municipal são, exemplarmente, símbolos da modernidade e do ideal de civilização. As construções foram executadas com o que havia de mais tecnológico para os padrões modernos:

⁴ In: “Os heróis”, *Os Bruzundangas*; *Prosa Seleta* (2001, p.800).

⁵ Música de Chico Science, “A cidade” faz parte do álbum em conjunto com o grupo Nação Zumbi, *Da lama ao caos* (1994). Confira a letra em: <https://www.letras.mus.br/chico-science/45205/>

“com cabos de luz, fios de telefone e tubos de gás subterrâneos, além de tecnologias modernas de calçamento viário, a avenida Central apresentou toda uma significação do progresso material como propiciador da civilização”. (AZEVEDO, 2018, p.157). Pois, afinal: “O ‘progresso é exigente’, requer sempre novas tecnologias, novos avanços na área técnica, a fim de poder alimentar a sua constante necessidade de evolução” (Id., p.166).

Essas obras-símbolos eram, então, devidamente finalizadas com a preocupação técnica de também oferecer beleza, como se fossem adornadas para também satisfazer aos olhares dos cidadãos ou visitantes: um oferecimento da experiência urbana como experiência estética.

Havia esforço em equiparar a cidade do Rio a outras grandes capitais, como Paris, bem como houve a ambição em torná-la maior que a Buenos Aires para “disputar na época aquilo que seria a liderança do progresso em âmbito sul-americano” (Ibdi., Id., p.166). Para tanto, houve todo um cuidado quanto à concepção de uma das mais importantes obras da capital – a Avenida Central, pois espelharia o ideal de nossa civilização. Por isso também, o seu projeto comportava diferentes seções espalhadas ao longo de seu desenho retilíneo e comprido, largo e arborizado.

...o apelo à ideia de civilização era evidente no projeto da avenida Central. Não foi sem sentido que dividiram a avenida em diferentes seções: a primeira, no início da avenida, no seu trecho mais próximo da praça Mauá, ficou reservada às instituições do mundo dos negócios, das finanças; a segunda foi destinada às instituições do chique, do *promenade*, do lazer sofisticado, como lojas de roupas finas, chapelarias, perfumarias e confeitarias. O último trecho, nas redondezas da atual Cinelândia, fora destinado às instituições de cultura, tais como as que lá se alocaram: o Teatro Municipal, a Escola de Belas-Artes e a Biblioteca Nacional, entre outras (AZEVEDO, 2018, p.158).

A construção da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, portanto, exemplificou esse processo de embelezamento apontado pelo progresso e em prol da civilização:

Não obstante a avenida Central ter sido concebida como função do desenvolvimento portuário da cidade, ela não foi construída indiferentemente ao ideal de embelezamento do Rio de Janeiro. Contando com algo próximo a 2.000 metros de extensão e 33 metros de largura, o diretor de suas obras, Paulo de Frontin, fez questão de fazer da avenida uma citação das vias radiais construídas por Eugène Haussmann do século XX. (AZEVEDO, 2018, p.153).

A ideia de embelezamento esteve sempre atrelada às novidades do progresso e da civilização que eram destinadas à reforma da capital. Por alguns motivos: traria a ideia de uma cidade salutar, resplandeceria a imagem de uma grande nação, atrairia visitantes de diversos lugares e trataria de obscurecer certas marcas sociais ou do passado.

No entanto, nesse novo espaço físico, onde quer que as vistas alcançassem, concretizava-se, como ideal de beleza associado ao progresso, uma “paisagem técnica”: mais cinzenta pela presença do sólido e menos colorida pela substituição ou pela coexistência da natureza que lhe era peculiar, embora tenha recebido maior brilho pela presença de uma rede de iluminação elétrica, a qual contrastava com a opacidade do antigo sistema a gás, e, ilusoriamente, fazia prolongar a duração do tempo noturno.

Dessa forma, a natureza carioca também sofria suas alterações, porque “Não mais a ‘mata e a selvageria’ deveriam ser a carta de apresentação da nação, mas uma imagem moderna, industriosa, civilizada e científica” (SCHWARZ, 1993, p.31-2), sobre a qual o moderno traçado da avenida e a suntuosidade do Teatro Municipal também configuram símbolos componentes desta nova paisagem.

É preciso lembrar, no entanto, das palavras de Flora Süssekind (1987, p.86) a respeito dessa convivência de paisagens – natural e técnica – no cenário carioca: “à medida que se automatizam as relações com essa segunda paisagem, técnica, que invade o cotidiano e a percepção dos moradores das grandes cidades brasileiras desde o final do século XIX, também do ponto de vista literário se altera sua tematização”.

A natureza, agora, tanto no espaço físico da cidade quanto nos textos onde será representada, ou conviverá integradamente, ou perderá espaço para a possibilitada pela técnica: na cidade conhecida por suas belezas naturais, as construções de prédios e monumentos introduziram a novidade dos planos verticais e a horizontalidade foi trabalhada sob a forma de remodelamento e transformação das principais vias que ficaram mais planas e largas, e menos sinuosas ou tortuosas. O que fez também aprofundar a noção de perspectiva do sujeito, que passava a enxergar a outra extremidade da via com maior alcance de visão.

Dessa forma, com o surgimento de uma paisagem interposta ou coexistente à natural; de uma noção de tempo duradouro graças à eletricidade; do encurtamento entre distâncias promovidos pela velocidade dos bondes e automóveis que corriam

em vias remodeladas; com todas essas novidades, problematiza-se (ou mesmo, altera-se) a noção de espaço e tempo dos indivíduos, assim como torna complexa a condição dos cidadãos nesse novo mundo, pois:

diante de uma situação em que o habitante das grandes cidades brasileiras se acha submetido à mutação violenta nas suas coordenadas espaço-temporais, já que as aceleradas reformas urbanas, a introdução dos bondes que se movimentam por tração elétrica, dos automóveis, a ampliação da rede ferroviária, a difusão de tabuletas de anúncio pelas ruas e fachadas, a vivência do tempo como velocidade, parecem deitar por terra simultaneamente uma visão estável do mundo, uma definição espiritualizada da arte e do artista, uma compreensão da paisagem cotidiana como natureza. No seu lugar, a convivência necessária com a instabilidade, a profissionalização e a paisagem técnica (SUSSEKIND, 1998. p.33).

Como num *show* de ilusionismo, os reformadores da capital federal se empenhavam por “apagar” as construções e os demais recantos que contavam uma História do Brasil marcada pelo colonialismo e manchada pela escravidão. De acordo com Azevedo (Id., p.183), “uma grande parte da imprensa, dos homens públicos e dos especialistas em saúde e tecnologia do Rio de Janeiro condena[vam] a arquitetura egressa do período colonial na capital, ou de citação lusitana”.

Era comum, à época, achar que “modernização” fosse sinônimo de uma substituição do passado por um presente demolidor que construísse o futuro através das promessas do progresso. Parte considerável da população da época – desde autoridades políticas, cientistas, técnicos à elite burguesa, comerciários, recém-empresários, cafeicultores etc. –, acreditava que o caminho para o Brasil chegar a um futuro promissor, com capacidade para sobressair entre as demais metrópoles, fosse realmente através de reformas urbanísticas e obras de melhoramentos que dessem conta de novas construções capazes de limpar das nossas vistas as velhas e antiquadas, identificadas como “signos do atraso da cidade”, como foi o caso da demolição do morro do Castelo, por exemplo.

O lugar de construção do novo teatro localizava-se ainda junto ao morro do Castelo, de grande importância histórica para a urbe, posto que local de sua segunda fundação por Mem de Sá e sede do primeiro núcleo de civilização da autoridade colonial portuguesa no Rio de Janeiro. Representava a presença histórica do poder de um Estado civilizador na cidade. Parte da opinião pública da época também pressionou Passos a derrubar o morro do Castelo (AZEVEDO, 2018, p.188).

Um desejo em comum, quanto à concepção de uma nova urbe, une o contexto dessas novas construções, e, no conjunto, por assim dizer, a nova

paisagem: o apetite pela modernização com todos os recursos tecnológicos que pudessem temperar a nova cidade. Como num jogo de luz e sombras, a paisagem de influência europeia recebia a iluminação elétrica que resplandeceria a beleza e a grandiosidade da nossa metrópole, sugerindo o renascimento da nossa pátria; e, ao mesmo tempo, às sombras ficaram as marcas do nosso passado, tomadas como feias, graves, tortas, insalubres⁶, destoantes daquela que o progresso prometia e da tão aguardada pela ideia de civilização introjetada na camada social brasileira mais abastada, devido muito à influência de grande circulação de artigos jornalísticos de tendência progressista veiculados pela imprensa da época.

O assunto da demolição do Morro do Castelo – local que mais tarde veio dar lugar a uma ampla e moderna área planejada, a qual foi palco da exposição do centenário da independência em 1922 –, endossou ainda uma proliferação de artigos e notícias, reportagens e crônicas, narrativas e mais uma infinidade de matérias veiculadas pela imprensa tanto quanto contribuiu para a divisão de opiniões por parte dos jornais e jornalistas e dos profissionais das letras. Sabe-se, por exemplo, que: “o jornal *Correio da Manhã*, famoso pela oposição que fazia ao governo (...), calou-se diante das enormes cifras gastas na obra (...). O *Jornal do Brasil* mostrou-se contrário aos intuitos do governo e defendeu o “outeiro sagrado” (SANTUCCI, 2015. p.54).

Lima Barreto, por exemplo, escreveu para o *Correio da Manhã*, em 1905, uma série de crônicas/reportagens que explorava os subterrâneos do Morro, mostrando a importância histórica do lugar e as suas lendas, que entraram para a memória coletiva. Benjamin Costallat, em 1920, escreve a crônica “Cidade branca”, na qual tratou da enorme área plana deixada pela ausência do morro. Theo-Filho, em 1923, lançou *Ídolos de Barro*, romance que envolvia políticos, tentativa de golpe, trabalhadores em geral, prostitutas no enredo cujo cenário era o desmonte.

No morro “lavado” do mapa carioca havia, por exemplo, “igrejas centenárias construídas pelos jesuítas (...), no entorno das quais a cidade se formou (...). Na

⁶ A imagem de um Rio feio e insalubre era conjugada entre localidades que remetiam ao passado histórico e os maus hábitos de indivíduos, conforme a flagrante reportagem do periódico *O Commentario*, destacado por Azevedo (2018): “Estimaríamos que o fotógrafo municipal dispusesse de tempo, (...) para também andar surpreendendo os nossos maus costumes: indivíduos deitados pelo chão, caídos, bêbados; meretrizes indolentes debruçadas, à mostra, às portas e janelas de suas casas; o barracão da Lapa; o mictório do largo do mesmo nome; as ruínas do mercado da Glória, um frade; e tantas outras coisas ridículas que infestam esta capital e que o tempo e a vontade enérgica do prefeito se incubiram de destruir para dar lugar à civilização em todas as suas maneiras de melhorar e aperfeiçoar [O Commentario, jan./1904]” (p.226).

paisagem entre a elevação e a baía...” (SANTUCCI, 2015. p.53). O desmanche apagou, de uma vez por todas, um cartão-postal carioca: a figura da “sentinela solitária”. Na qual, “Entre lendas e milagres, que atraía centenas de pessoas em romaria na primeira sexta-feira de cada mês ladeira acima, (...) viviam curandeiros, cartomantes e as ‘casas de pretos’, como se chamavam os terreiros religiosos”. Por outro lado, o mesmo desmanche dava início ao cenário do nosso futuro.

Fato é que, no exercício de se articular as realizações que se davam no presente com as perspectivas do futuro, para o bem ou para o mal, aqui e ali, a monumentalidade dessas construções obscureciam, ou mesmo apagavam, pouco a pouco, as lembranças do passado, bonitas ou feias, alegres ou tristes. O que fez gerar, em certa medida, numa parcela dessa nova sociedade, um sentimento nostálgico. Recortes de lembranças de um Rio antigo que se ia despedindo a cada demolição.

O cruzamento de informações pelos jornais e periódicos da época, possibilitava ao público leitor defender o seu ponto de vista sobre as reformas da cidade. É preciso lembrar, no entanto, que pouco era o número de alfabetizados, mas havia os ouvintes dos noticiários e de demais textos dos jornais, que eram lidos em voz alta em espaços públicos. Acrescentam-se, pois, esses ouvintes, cuja quase totalidade representavam os analfabetos, ao conjunto que formou a “massa leitora” da época.

A situação provocada pelo contexto das grandes reformas polarizava opiniões: de um lado, os que defendiam as reformas por representar o início de um novo Brasil, moderno, com toda a sorte de novidades e oportunidades que a nação renovada pudesse trazer; de outro, os que se posicionavam contra, por não aceitarem o fato de que as obras pudessem passar um rolo compressor por cima de patrimônios históricos e das demais lembranças do nosso passado, até porque “Uma civilização demanda um passado. Não se justifica sem ele” (AZEVEDO, 2018, p.187).

De alguma forma, a intervenção por via das letras impressas antecipava (ou “preparava o terreno”) a que se faria no plano real das construções, acrescentando um ingrediente: uma sensação nova, moderna, em torno do progresso e do futuro. Era, pois, por meio dessas letras em consonância com uma nova semântica e com recursos estilísticos e técnico-narrativos que, cotidianamente, notícias e informações

prenhes de emoção ganhavam maior vulto na sociedade e preenchiam a expectativa de leitores por mudança⁷.

Obviamente, os novos ares pareciam soprar mais a favor da elite burguesa, porque no pólo social oposto havia a certeza de que as intervenções urbanas não fossem realmente sanar de maneira justa a ferida social de um povo que acabara de sair da escravidão e que perambulava pelas ruas, abrigando-se em espaços com iminência de demolição. Aliás, ainda transitavam pelas ruas da capital os indivíduos que espelhavam as figuras comuns do século XIX:

Como cidade tropical e de tradição escravista, era comum ver-se nas ruas estreitas e sinuosas do Rio de Janeiro o contraste entre os *gentlemen* cariocas trajados de paletó dividindo espaço com cariocas descalços e sem camisa, anunciando aos gritos seus serviços e produtos, reverbério do consórcio histórico entre o “mundo da ordem” e aquele praticante da economia da salvação diária, atuantes na cidade muito antes da República. Somava-se a isso a presença de migrantes e imigrantes de diversas partes – quase sempre rurais – do Brasil e do mundo em roupas surradas e não raro de pés descalços, um contingente que, conforme já destacamos, constituía mais da metade da população da cidade na época da Grande Reforma Urbana (AZEVEDO, 2018, p.204).

Era preciso, no entanto, um olhar mais generoso para a cidade, no objetivo de perceber em sua população os diversos contextos que integravam e envolviam os indivíduos das diferentes classes sociais à cidade, a fim de que as propaladas mudanças pudessem atingir de forma justa a todos, e, mais importante, que se evitassem os constrangimentos causados pela herança de velhos hábitos e costumes.

Nesse cenário, também de enfrentamento das relações de poder, tornou-se complexo o “jogo social”, e, na falta de regras mais definidas, pelas quais fossem consideradas a complexidade e a carência da nossa população, era comum que as tensões sociais da época provocassem desestabilizações, revoltas contínuas, e não apenas um comportamento indiferente, ou mesmo fatalista, no brasileiro. De acordo com Sevckenko (1988):

Se essas atitudes já tendiam a existir, numa sociedade assinalada por posições instáveis e situações ambíguas, o fato é que as práticas e

⁷ Como foi o caso da implementação da rede de energia elétrica, notado por Azevedo (2018) através do seguinte recorte do *Jornal do Brasil*: “Ah! Bem haja esse movimento forte e restaurador, esse hercúleo movimento de trabalho e de progresso, que vai transformando o Rio de Janeiro, outrora todo colonial e esconso, cortado de azinhagas e vielas, em ampla cidade de amplas avenidas, de ruas bafejadas pelas aragens salutaras, banhadas de higiene, forradas de civilização” [Jornal do Brasil, 14/11/1905] (p.227).

tecnologias que caracterizam a vida moderna, associadas à turbulência do crescimento urbano explosivo, as tornariam um padrão constante das tensões sociais recorrentes desses processos. Assim, na periferia, nosso cocheiro refaz as regras, assumindo a iniciativa do jogo social. No centro, ele se submete ao código que o anula. Diante da ausência de uma norma de cidadania que o reconheça, ele responde com a desestabilização do privilégio social que o direito à privacidade se tornou aqui (SEVCENKO, 1988, p.530).

Entretanto, a maior parte da população que perambulava pelas ruas exibia um perfil que se relacionava com as heranças do passado. Não estava, pois, nem um pouco acostumada com o novo contexto da cidade – a qual se transformou em metrópole num curto intervalo de tempo – tampouco possuía experiência similar de vida em uma grande cidade.

Assim, fez-se necessária, juntamente com a construção dessa nova “civilização de matriz burguesa e europeia”⁸, a criação de “uma nova ética urbana” imposta ao cidadão carioca através de uma “proposta de sedução estética”: “A ideia subjacente ao seu projeto de reforma urbana era a de assimilar as camadas populares do Rio de Janeiro a esses pressupostos pelo convite a participação/uso do espaço central da urbe, o qual buscou transformar em lugar pedagógico da civilização.” (AZEVEDO, 2018, p.211).

No sentido de educar esses indivíduos à fruição da nova experiência urbana, foi criada uma intenção pedagógica, visando principalmente à adequação das posturas e condutas éticas aceitáveis para o padrão de civilização que aqui se instituíam. O tipo de pedagogia escolhido para o ensinamento de um conjunto de regras de convivência no espaço urbano, dava-se pelo intermédio do olhar: a cidade passou a comportar tantas belezas que dela mesma poderia ser absorvida lições de civilidade. Assim, fundamentava-se a “retórica de sedução estética” como um alicerce necessário, também do ponto de vista ideológico, para a renovação da sociedade. Assim sendo, “uma camada social ensinava os seus valores – como mais ajustados moralmente – para uma outra apreendê-los” (AZEVEDO, 2018, p.215).

O espaço urbano privilegiado para essa prática de tendência pedagógica, e, ao mesmo tempo, um prestigiado palco onde se encenavam ao ar livre as cenas do cotidiano moderno, foi a avenida Central: “a nova avenida, não obstante ter sido

⁸ Segundo Azevedo (2018), “A civilização também aparece [na imprensa] associada a uma nova ética urbana que, esforçando-se para eliminar os traços da cultura popular, buscava afirmar novas posturas e símbolos ligados à cultura europeia de matriz aristocrática, como sendo próprios de um povo civilizado.” (p.227).

criada precipuamente como função do desenvolvimento portuário, ia sendo recepcionada pela população como uma obra do chique, do elegante” (AZEVEDO, 2018, p.154). Segundo Sevcenko (1988, p.145), “o caráter suntuoso da Avenida era acentuado pelas fachadas em arquitetura eclética, oferecendo um cenário para o desfile ostensivo da nova sociedade e instigando a animação do consumo conspícuo”.

“Essa grande via, com as suas fachadas imponentes, era percebida como propulsora de um ‘renascimento estético da cidade’” (AZEVEDO, 2018, p.154), sobre a qual desfilava⁹ a massa de transeuntes numa espécie de teatralização dos bons costumes cujas apreciadas revistas circuladas na *Belle Époque* carioca – preenchidas com toda a sorte de gostos e modas importados de Paris – davam conta de orientar a como passear¹⁰, de ilustrar o que se vestir, de imprimir as etiquetas de boas maneiras aos leitores e demais cidadãos imbuídos nessa espécie de jogo sócio-pedagógico. Essas revistas dialogaram bem com o projeto arquitetônico da avenida, porque ambos aumentavam a ilusão de se estar circulando por uma Paris espiritual.

A Avenida, como se vê, operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, os faróis dos carros e o vestuário suntuoso dos transeuntes, mudanças profundas na estrutura da sociedade e cultura. Grande parte do impacto (...) se devia, (...) à rapidez inédita das técnicas de construção, permitindo que o aspecto da área central fosse transfigurado num tempo recorde, como num passe de mágica. Essa mágica era a eletricidade, pois fora graças à iluminação noturna de arcos voltaicos e ao complexo sistema de esteiras e polias movidas pela nova energia que o prefeito pôde coordenar a rápida retirada do entulho das demolições bem como a recepção dos novos materiais. Havia, contudo, outros emblemas igualmente relevantes dessas transformações. Os bondes, por exemplo (...). Eles são um dos objetos favoritos do olhar (...) (SEVCENKO, 1988, p.545-6).

Projetada e construída como “lugar esteticamente aprazível, expressivo de um ideal de civilização” (AZEVEDO, 2018, p.153), assim, a Avenida Central é

⁹ Sobre essa ideia cidadina de exibição social, considerada para além do seu trânsito ou circulação habitual de pessoas, Sevcenko (1988) provoca a nossa reflexão no seguinte trecho de sua obra: “Pensemos na urbanização acelerada e na remodelação da cidade. Elas criaram espaços de desfile e exibição social, mais ou menos ostensivos, conforme a área e conforme o público, implicados no consumo, o qual pela publicidade preenchia o repertório das fantasias associadas ao sucesso nos negócios e no amor. O grande segredo, aliás de conhecimento geral, para angariar atenção e ampliar seu repertório de opções era parecer ‘moderno’.” (p.555-6).

¹⁰ Andar pela cidade acabaria se tornando um hábito moderno. De acordo com Sevcenko (1988), “Outro modo elegante de referir-se ao hábito inovador de caminhar pelas ruas sozinho e às pressas era chamá-lo de ‘andar à americana’.” (p.551).

“cenografada” com riqueza de detalhes, comportando nova arquitetura e estatuária ostensivas, transformando-se em um dos palcos privilegiados da cidade-espetáculo. Muito embora a camuflagem de arte e beleza não conseguisse totalmente sustentar os tantos dilemas e contrastes, visto que até os dias atuais são notórios.

Do clássico ao contemporâneo, passando pelo medieval, o renascentista, o neoclássico, o barroco, o orientalizante, o impressionista, o decadentista e o moderno, nesse caldo heterogêneo em que um pouco de tudo se neutraliza qualquer contexto e anula qualquer significação precisa, define-se o padrão eclético com que os “novos homens” disfarçavam com um mosaico de fragmentos desencontrados a inconsistência de uma trajetória equívoca. Esse é o caldeirão prepósteros em que fermenta a inautenticidade, decantando o kitsch. (SEVCENKO, 1988, p.536-7)

1.2 A imprensa da *Belle Époque*

Como não se bastassem o cartaz, a lanterna mágica, o homem-*sandwich*, desveladamente, aos poucos, resolvemos compor-lhe a história e fizemos o jornal – esse formidável folhetim-romance permanente, composto de verdades, mentiras, lisonjas, insultos e da fantasia dos *Gaboriau* que somos todos nós...

João do Rio¹¹

Em primeiro plano, ainda que de maneira sucinta, verificaremos a questão análoga da mídia impressa no contexto cultural europeu para se chegar à sua influência no Brasil, mais especificamente à *Belle Époque* carioca. Em sequência, investigaremos as transformações materiais que dão suportes à mídia impressa da *Belle Époque*.

Nessa época, a ciência e diversas técnicas também estavam ao dispor das formas de entretenimento e diversão – trataremos melhor deste assunto mais adiante. O período, sobretudo, comportou um cruzamento científico quanto às formas de pensamento e demais experiências (e experimentações) humanas. O mundo vivia uma revolução cultural pós-iluminista, cujas origens históricas, na Europa, podem ser notadas a partir dos movimentos culturais e filosóficos ocorridos entre as revoluções inglesa (1688) e francesa (1789).

Assim, diversas revoluções, teorias, doutrinas incrementarão, com base em diferentes campos da ciência humana, os pensamentos dos indivíduos que

¹¹ RIO, João do. “A Rua”. In: *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. (Biblioteca Carioca; v. 4) 1987.

atravessavam o período da *Belle Époque*. E é perfeitamente possível acompanharmos seus desdobramentos através da literatura e da imprensa: locais onde poderemos ler impressos, senão os resultados, os reflexos de tantos movimentos culturais e tantas correntes de pensamento ora norteados pela ciência, ora guiados em nome da ciência.

Inserida nesse múltiplo caldeirão cultural, artístico e científico, a *Belle Époque* possibilitou um solo bastante fértil para a proliferação de vários periódicos impressos (jornais, revistas, catálogos, almanaques etc.) de onde se notam resultados e demais desdobramentos da Revolução da Imprensa. Esses periódicos já representavam em si uma novidade possibilitada pela ciência (também pelo aumento dos estudos científicos aplicados aos métodos de impressão) e pelas técnicas que lhes foram empregadas desde a sua criação ao seu desenvolvimento e seu aperfeiçoamento.

De acordo com as análises de Jean-Yves Mollier (2008) – historiador francês, especialista na História da Publicação, Livro e Leitura –, o contexto cultural é oferecido na França pelo:

aparecimento dos monotipos e das linotipos nas gráficas, a multiplicação, nas cidades, dos vendedores anunciando jornais pelas ruas e dos mascates, a conclusão da escolarização universal e o crescimento das despesas com entretenimento nos orçamentos familiares, todos esses elementos concorreram para aumentar consideravelmente o leitorado dos jornais. Gradualmente, eles foram levando os autores de ficção a conceder uma maior atenção ao periódico, antes desprezado em relação à sua grande rival, a revista, e, mais ainda, à sua antítese, o impresso destinado a durar eternamente, o livro propriamente dito. (MOLLIER, 2008, p.159)

Tanto o mercado livreiro quanto a imprensa se fortificaram, munindo-se de métodos atraentes de consumo para seduzir a massa leitora, o que também pode explicar o considerável número na circulação de histórias sensacionais de crimes, assassinatos, roubos, mortes, investigações etc., muitas delas inspiradas em casos reais, mas manipuladas com o que havia da mais sofisticada técnica de reprodução, efeitos gráficos e atraentes recursos de linguagem, para garantir o consumo e a circulação.

Marcelo Bulhões (2007, p.27) também considera o jornal como um produto cuja gênese se insere em uma fase decisiva da vida capitalista. O estudioso reforça que o “desenvolvimento da imprensa jornalística só pode ser compreendido em

conexão estreita com a trajetória da economia ocidental, uma vez que surgiu da necessidade de atendimento a exigências essencialmente comerciais”.

No caso europeu, segundo Jean-Yves Mollier, compreende-se que:

Nesse mercado em forte crescimento, o impresso popular, ou seja, destinado ao maior número de leitores possível, seduzia inúmeros profissionais que outorgariam à literatura de grande difusão seu título de nobreza. Ao lado de (...) editores que continuaram o sistema de venda de romances em fascículos a 0,10 F ou 0,20 F, acrescentando coleções de volumes a seus catálogos. Eles mesmos precisavam inovar constantemente para não desaparecer, porque a concorrência aumentara nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial (MOLLIER, 2008, p.186).

Quanto ao caso brasileiro, “o Rio de Janeiro do final do Império e do início do período republicano apresentava uma produção editorial diversificada e significativa” (EL FAR, 2004, p.49). As letras impressas, bem antes do período da *Belle Époque*, já interviam no cotidiano das cidades brasileiras. Essas letras colaboraram para a criação de um público letrado. Entretanto, foi a partir do final dos 1880, conforme data Marialva Barbosa (2010), que os jornais aderiram à febre de modernização e passaram a assumir nova configuração – principalmente os da capital da República, a cidade do Rio de Janeiro.

Em 1888, segundo Barbosa (2010, p.118), “há outra explosão, contando-se 45 novos jornais e revistas e, um ano depois, mais 29 outros títulos. Nos dois últimos anos do século surgem 47 periódicos”. O historiador carioca Nelson Werneck Sodré (1999), em sua *História da Imprensa no Brasil*, fornece-nos um panorama cultural – no qual literatura e jornalismo se relacionam – e nos lembra do aparecimento do *Jornal do Brasil* em 1891, “montado como uma empresa, com estrutura sólida. Vinha para durar.” (SODRÉ, 1999, p. 257).

...superior, portanto, às dimensões usuais da restante imprensa, e com um numeroso corpo de correspondentes, espalhados pela Europa e Estados Unidos, o JB fez escola no Brasil. Na dobragem do século, já tirava 50 mil exemplares, tornando-se o periódico de maior circulação na América do Sul, e conquistava os leitores mais jovens, graças à publicação de uma história policial em quadrinhos. (SOUSA, 2011, p.23)

O *Jornal do Brasil*, de acordo com o estudo de Barbosa (2010), comemorou a extraordinária marca de 60 mil exemplares impressos, em 1900. Entretanto, foi *A Notícia*, em 1895, o primeiro periódico a usar o serviço telegráfico; a *Gazeta de Notícias*, o primeiro a recorrer à zincografia; e a revista *O Mercúrio*, a primeira a usar

a ilustração a cores (SODRÉ, 1999, p. 266-267). Na virada do século XIX para o XX, consolida-se o “jornal-empresa”:

O jornal como empreendimento individual (...) desaparece nas grandes cidades. Será relegado para o interior, onde sobreviverá (...). Uma das consequências (...) desta transição é a redução no número de periódicos. (...) É agora muito mais fácil comprar um jornal do que fundar um jornal; e é ainda mais prático comprar a opinião do jornal do que comprar o jornal (SODRÉ, 1999, p. 276).

O estudo de Alessandra El Far aponta para realidade do painel cultural da *Belle Époque* carioca, levando em consideração a produção editorial do período:

As décadas anteriores contribuíram para a formação desse cenário, bem como a nova conjuntura política, social e econômica pela qual atravessava o país. Assim, aos poucos, crescia o número de comerciantes interessados no trabalho de edição e produção de livros, retirando dos livreiros mais antigos a exclusividade pela impressão e comercialização literária. Nessa época, uma obra recebia a tiragem de mil exemplares, mas, dependendo do seu apelo editorial, da fama do escritor junto ao grande público, dos anúncios feitos nos jornais, da sua importância no contexto escolar, esse número poderia subir quatro ou cinco vezes, fato que encorajava o emprego cada vez maior de novos capitais. (EL FAR, 2004 p.48-9)

Cercados por relações comerciais, as produções dos livreiros da época e a imprensa também se ajustavam às demandas capitalistas para a produção e reprodução de novos produtos vendáveis cada vez mais efêmeros, para que houvesse a substituição e circulação de mercadoria. Também porque, o desenvolvimento da capital, “o contingente cada vez maior de homens livres, a vinda de imigrantes europeus, o aumento de profissionais liberais, o estabelecimento de uma população assalariada, dentre outros fatores, contribuíram para fazer do volume impresso um produto comercial lucrativo” (EL FAR, 2004 p.12).

O *Jornal do Comércio*, o *Jornal do Brasil* e a *Gazeta de Notícias* são constantemente apontados nos estudos sobre imprensa como os jornais mais importantes do Rio e como os primeiros a introduzirem uma série de melhoramentos. Assim como passam a produzir também outros impressos. O desenvolvimento do serviço telegráfico dos Correios e a ampliação da malha ferroviária aos lugares mais longínquos contribuíram para melhorar e agilizar a distribuição dos periódicos e a entrega regular das assinaturas.

No caso da França, Mollier (2008, p.181), ao falar da “mudança de escala provocada pela leitura de massa do jornal no final do século XIX”, atenta para as transformações pelas quais passava o periódico impresso:

Enquanto que o periódico dos anos de 1830 era essencialmente destinado a um público culto, letrado, burguês e abastado, seu sucessor dos anos de 1900 visava categorias sociais muito mais amplas. Para que isso fosse possível, procedeu-se a uma recomposição geral do conteúdo. A introdução do folhetim no rodapé da primeira página do jornal (...) foi uma primeira revolução sobre a qual já insistimos. Sob a 3ª República, o aparecimento das *fait divers* na primeira página e no corpo do jornal provocou outras consequências capazes de lançar as bases de uma cultura midiática adaptada às massas populares, desde então consumidoras de jornais (MOLLIER, 2008, p.181).

Buscando compreender as dimensões do lugar que coube ao literato no espaço destinado às redações dos “jornais-empresas”, chegamos a um conjunto de figurações profissionais cada vez mais frequente nesse universo de literatos colaboradores de primeiro e segundo escalões na imprensa da época. O momento é marcado pelo surgimento de várias ofertas de trabalho referentes ao suprimento das seguintes funções ou especialidades: de repórter a editor, de redator a revisor. “As correlações entre literatura e jornalismo, nesse momento, também são evidentes. Arrebatando os escritores, os jornais procuram alcançar popularidade. Por outro lado, os literatos veem nesse tipo de publicação a possibilidade de atingir mais leitores” (BARBOSA, 2010, p.141).

Abre-se, então, uma oportunidade profissional que favorecia aos literatos tanto como vitrine quanto como meio de sobrevivência econômica por via do ofício de escrever. Uma via de entrada pela qual se enveredaram e se adequaram ao novo contexto que os permitam produzir em troca de remuneração e popularidade. Assim, esses escritores se adaptavam ao novo ambiente de trabalho: os jornais da *Belle Époque*, tanto quanto aos novos meios e métodos técnicos de composição, isto é, desde a composição dos textos ao produto final, o jornal propriamente.

Agora, esses literatos teriam de lidar com uma problemática referente às várias demandas de trabalho em curto prazo. O ofício havia se formalizado, havendo de se obedecer a um patrão e/ou a superiores, bem como ao conjunto de regras condutoras de uma ética adotada pelo “jornal-empresa”. Esse era, por exemplo, um aspecto distinto desde as origens da romântica boemia: um espaço de natureza informal onde os literatos congregavam e de onde podemos observar intensa produção literária.

Quanto ao contexto que inseriu os literatos nesse novo espaço destinado ao ofício de escrever, interessa-nos perceber, conforme sugerido pelo estudo de Mollier (2008, p.163-4), o “movimento que conduz os escritores a, ao mesmo tempo, fazer

dos problemas de sua época um dos temas de seu universo ficcional e a utilizar a imprensa para interferir no debate político”, porque:

Ora, é com as ferramentas da literatura que eles se transformaram em jornalistas ou cronistas (...). Reabilitando, de certa maneira, o quadro político que, mesmo caricaturado e estigmatizado, penetrava com força no imaginário e na ficção, os homens de letras demonstravam a complementaridade de suas funções, as que resultavam do tratamento da atualidade e as que advinham da fabricação do literário (MOLLIER, 2008, p.163-4).

Na *História cultural da imprensa*, de Marialva Barbosa (2010), é possível perceber o jornalista como intermediário de um processo de comunicação, envolvendo o interlocutor e o público. Assim, é diminuída a aparente distância dos leitores dos jornais e a identidade própria do periódico é evidenciada. Nas palavras da própria autora, esses jornalistas foram:

Figura central no processo de transformação da imprensa no período, tem, além da própria representatividade simbólica da profissão, uma face real. Oriundos em grande número das faculdades de Direito, os que ocupam cargos de prestígio ou os que são redatores e repórteres nos jornais diários fazem, na maioria das vezes, da profissão patamar para alcançar posições políticas ou situações de estabilidade financeira, participando da burocracia estatal. Ser jornalista é, através do prestígio que o lugar confere e das relações pessoais que possibilita, “cavar” um cargo público ou ingressar na política e na diplomacia. (BARBOSA, 2010, p.141).

Em um período em que ainda não havia, efetivamente, constituído um mercado de bens culturais, tornou-se fundamental dispor de uma nova versão de “folhetim”. Entretanto, agora repleto de formas peculiares à literatura, bem como de publicidade, denúncias e críticas em série. “Ainda que jornalismo e literatura na *Belle Époque* sejam gêneros com fronteiras muitas vezes borradas” (DEALTRY, 2016, p.146), coube aos literatos-jornalistas da época, seguindo o ofício de “comunicar”, equilibrar-se ou não dentro de suas convicções políticas para difundir as ideias, as visões de mundo, bem como para expor, à maneira deles, representações da sociedade.

Nas palavras de Marcelo Bulhões (2007, p.23) “o jornalismo vai se imbuindo cada vez mais da atitude de verificação dos acontecimentos em estado bruto, *in loco*. É preciso ir à cata deles, testemunhá-los, para produzir notícias que excitem e saciem o apetite das massas urbanas”. Em pouco tempo, conseqüentemente, aumentou na capital a quantidade de leitores e a leitura virou um hábito. De acordo com Marialva Barbosa:

(...) pelos textos literários e pelas descrições contidas nos próprios periódicos, a leitura passa a ser hábito nas cidades. Nas soleiras ou apoiados nos umbrais das portas, debaixo dos postes iluminados, nos bondes, nas praças, ruas e avenidas há, em múltiplas descrições, referência aos leitores. As leituras estão também nos cafés, nos espaços do trabalho, nas salas de visitas das casas. Leituras diversas de uma sociedade já imersa no mundo da impressão (BARBOSA, 2010, p.117-8).

1.3 Extra, extra! A explosão do *fait divers* nos jornais

Vejam só este jornal
 É o maior hospital
 Porta-voz do banguê-banguê
 E da polícia central
 Tresloucada, semi-nua
 Jogou-se do oitavo andar
 Porque o noivo não comprava
 Maconha pra ela fumar
 Um escândalo amoroso
 Com os retratos do casal
 O bicheiro assassinado em decúbito dorsal
 Cada página é um grito
 Um homem caiu no mangue
 Só falta alguém espremer o jornal
 Pra sair sangue, sangue, sangue

“Jornal da Morte” – Roberto Silva¹²

Se cresce o número de leitores e a leitura dos jornais vira um hábito, somos guiados pela curiosidade de saber quais seriam os assuntos mais lidos. A maioria dos estudos dos periódicos impressos da *Belle Époque* brasileira convergem justamente para os temas que trouxeram popularidade e fizeram, de maneira impressionante e vultosa, ampliar o público desses impressos: “As tragédias do cotidiano, as mazelas que mostram a dimensão da ação humana, pintadas em tintas fortes” (BARBOSA, 2010, p.118).

Ao lado desses assuntos, no período de virada para o século XX, os jornais cariocas anunciavam drásticas transformações. O público passou, então, a consumir textos enredados pela ideologia do progresso, “que iguala a ideia do novo à civilização, comparando-a com atitudes europeias, notadamente francesas” (BARBOSA, 2010, p.119). Assim, as notícias sobre um novo tempo passaram a atrair a atenção do leitor ao mesmo tempo em que forneceram pontos de vistas

¹² “Jornal da Morte”, do sambista, cantor e compositor carioca Roberto Napoleão Silva (1920 – 2012), conhecido como “o príncipe do samba”, pertence ao álbum *Descendo o Morro*, Nº4, gravadora Copacabana (1961). Confira mais em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=43&v=62BztyZwP8c

diferentes sobre o mesmo processo/discurso de modernização e o preparava para a entrada na capital federal do novo século.

Mais do que discutir soluções para qualquer discrepância nacional, interessava à imprensa uma espécie de “espetacularização”, talvez também como recurso para venda e aquisição de público para a preciosa mercadoria que se tornou o jornal. As notícias, então, passam a concordar com a realidade cotidiana: “É possível perceber que os crimes formam a fonte inesgotável das notícias da época. A cidade como espetáculo. Suicídios, assassinatos por amor, crimes bárbaros alimentavam o noticiário narrado de forma folhetinesca (DEALTRY, 2016, p.147).

Entretanto, essa espetacularização não se referia tão somente às notícias de crimes, mas também aos artigos que expunham os dilemas enfrentados até hoje, como, por exemplo, as “sucessivas referências ao ‘espetáculo de esfarrapados e aleijões’, que formaria, de acordo com um relatório da polícia do Distrito Federal, ‘um dos quadros mais desoladores que oferecem as nossas ruas’” (FABRIS, 2000, p.46):

A coexistência do Brasil moderno e da África é objeto de comentário na revista *Fon-Fon* em outubro de 1914: ‘O Rio é a cidade dos contrastes. Sai-se da Avenida Rio Branco [...] e cai-se em vielas dos tempos coloniais. Vêem-se nas nossas ruas senhoras ricamente vestidas, homens no rigor da moda misturados com eles, na mais franca promiscuidade, indivíduos imundos, de camisas e meias desbotadas, esfarrapados e descalços. De um lado ouvem-se frases de cortesia entre gente bem-educada e do outro palavrão e obscenidades atiradas a esmo pelo pessoal da lira. E para cúmulo quando se entra na Avenida (...) e o olhar paira à esquerda, descortina-se lá no alto, a dois passos da formosa artéria, um trecho da África. Reparem. (...)’ (FABRIS, 2000, p.46).

Ao mesmo tempo, os diversos jornais e revistas eram a fonte de informações. Também por isso, observando algumas semelhanças com o caso brasileiro, e, para dizermos com as palavras de Mollier (2008, p.179): “essa revolução cultural (...) fez com que o material impresso penetrasse no coração dos lares”. Revolução compreendida, neste estudo, quanto ao caso brasileiro, por uma “intervenção de letras” que, ora supria, ora frustrava a expectativa dos leitores, mas sobretudo lhes atingia a sensibilidade pelos textos e ilustrações impressos.

Os periódicos impressos, portanto, tornaram-se um veículo importante de transmissão cultural para o público leitor buscar e se nutrir de informações, ou mesmo para se proteger a respeito dos novos perigos da vida moderna. Perigos veiculados e comercializados, espetacularizados e sensacionalizados tais como

suspense: a exposição da vida real com feições ficcionais tomou lugar dentro do espaço impresso também direcionado ao entretenimento/divertimento.

Interessante notar, pois, os efeitos da leitura dos textos pertencentes ao nicho do “divertimento sensacionalista”, conforme a nomenclatura utilizada por Ben Singer (2004, p.115). Como vimos até aqui, trata-se, na maioria das vezes, de assuntos que correspondem ao próprio cotidiano da época: das mazelas sociais às novas construções e demolições, dos perigos da vida moderna a roubos e crimes, de suicídios a assassinatos, das diversas contravenções ao naturalizado consumo de drogas no submundo carioca, todos esses assuntos eram veiculados na imprensa carioca no início do século XX, pelos literatos-jornalistas no auge de uma intervenção de letras.

A explosão dos *faits divers* nos jornais da *Belle Époque* promove, pois, um abalo entre os limites da literatura e jornalismo, misturando a vida urbana à expressão artística – o que acarreta na fixação dos *faits divers* como gênero em que o sensacionalismo sobressalta. Isso porque muitos jornalistas e escritores colaboradores da imprensa coletarão os assuntos da realidade cotidiana e irão utilizar de técnicas e recursos caros à criação literária para transmiti-los.

Valéria Guimarães (2014) explica que o termo em Francês (*Fait divers*) é “definido pelo dicionário *Pierre Larousse* como uma rubrica de jornal em que é possível achar uma miscelânea de ‘notícias que correm o mundo’ sem critério, que vão de crimes a suicídios, acidentes a acontecimentos fantásticos, em uma longa enumeração de temas”. A pesquisadora em História da Leitura e da Imprensa Periódica ainda compreende que, apesar de haver termo específico para a rubrica dessa forma narrativa no Brasil, não há termo exato para sua designação enquanto gênero jornalístico. Portanto, opta-se pelo original do francês:

No dicionário da língua portuguesa *Aurélio*, (...) há um verbete, em francês, confirmando que se usa a expressão original: ‘Fait divers [Fr.]: Pequenas notícias diárias no noticiário’. O mesmo se dá no dicionário da língua portuguesa *Houaiss*, explicando que o termo é rubrica de meios de comunicação e significa ‘notícia cujo interesse reside naquilo que tem de insólito, extraordinário, surpreendente’ (GUIMARÃES, 2014, p.105).

Danilo Angrimani (1995) atribuirá às crônicas modernas, que são nutridas pelos *faits divers* e circuladas nos meios de comunicação, o termo “crônica de *fait divers*”, norteando-se pelas teorias de Georges Auclair (1970), entre outras. Angrimani chama a atenção para a maneira como Auclair se refere à “imprensa

sensacionalista”, aos “folhetins sensacionais”, sem fazer, no entanto, uma demarcação precisa entre informativos comuns e sensacionalistas. Para Auclair, “haveria no interesse pelo *fait divers* a ‘satisfação simbólica’ do que foi negado”.

A crônica (de *fait divers*) aparece sobretudo como lugar de satisfação simbólica das frustrações mais elementares, onde se busca dar a equivalente ilusão de uma experiência total do homem, através do excepcional, atípico, desviante, a viver ficticiamente a impossível transgressão da ordem social – a roubar e a matar em sonho (...) Da mesma forma que o ator, o transgressor é um atípico que assume a função de símbolo social (AUCLAIR apud ANGRIMANI, 1995, p.31).

Em se tratando da estrutura imanente do *fait divers*, Georges Auclair afirma:

O *fait divers*, como informação autossuficiente, traz uma carga suficiente de interesse humano, curiosidade, fantasia, impacto, raridade, humor, espetáculo, para causar uma tênue sensação de algo vivido no crime, no sexo e na morte. Consequentemente, provoca impressões, efeitos e imagens – que estão comprimidas nas formas de valorização gráfica, visual, espacial e discursiva do fato-sensação. (AUCLAIR apud ANGRIMANI, 1995, p.26).

Como o espaço, antes destinado às narrativas folhetinescas, cedeu lugar às velozes crônicas modernas, a maioria dessas produções – que acompanharam o crescimento dos *faits divers* nos jornais – irão captar, ou mesmo traduzir, a atmosfera de transformação da capital federal e de sua gente, podendo conter a liberdade criadora de seu autor. Observa-se, pois, nesse período histórico, um crescimento voraz do número dos *faits divers* veiculado nos impressos da época.

À mesma proporção em que se importavam as modas, os costumes e hábitos parisienses, a febre dos *faits divers* na imprensa carioca surge com semelhante força como ocorreu na França. Segundo Mollier:

A explosão do *fait divers* no jornal foi tão grande, na *Belle Époque*, que é possível contabilizar até 12 narrativas criminais, mais ou menos detalhadas, em cada número (...). Cedendo 20% de sua paginação, *Le Petit Parisien* encontrou a fórmula que lhe permitiu, em poucos anos, suplantá-los seus concorrentes, como *Le Petit Journal*, preocupado demais com política geral no momento do caso *Dreyfus*. A narrativa dos feitos dos *apaches*, dos *casquettes* e de outros *mandrins* que aterrorizavam a população atingiu seu apogeu na época do caso *Casque d'or* e prosseguiu até 1914 (MOLLIER, 2008, p.182).

No Brasil, confirma Cristiane Costa (2005), o jornalismo feito pelos literatos estava mais próximo da crônica e dos editoriais de hoje. Justamente porque, “baseado no modelo francês, privilegiava a análise e o comentário, e não a

informação. Na história do jornalismo, o rodapé alencariano evoluiu para a crônica de Machado e Bilac, e só no início do século XX abriu espaço para a reportagem e a entrevista” (COSTA, 2005, p.41).

Além disso, esses *faits divers*, muitos deles encorpados sob a forma de crônica à moda folhetim, angariavam a maior parcela do público leitor. Valéria Guimarães (2014, p.106) ressalta, ainda, que “a publicação de *faits divers* em jornais brasileiros começou em fins do século XIX e remete à dinamização mundial dos meios de comunicação então em curso”.

Não demorou muito para que esses “formatos de notícias” se alastrassem e preenchessem páginas e páginas dos jornais que se firmavam no cenário carioca no início do século XX, oferecendo à sociedade as últimas notícias, quentíssimas, colhidas no calor da hora. Segundo Guimarães (p.106) “O imaginário dos leitores é alimentado pela ‘espetacularização’ diária do cotidiano tão bem expressa pelos *faits divers* com suas vívidas descrições de cenas chocantes”, que logo caíram no gosto dos leitores e foram assimilados também como forma de entretenimento.

Surgem portanto, desse contexto, as crônicas modernas, mais curtas, velozes, para se adequar ao tempo que a vida profissional imputava ao entretenimento, fazendo caber uma diversão dentro das rotinas diárias. Assim como houve a inserção de uma linguagem que manifestava a expressão e o gosto popular, a linguagem folhetinesca ressurgiu mesclada a diversas narrativas, *faits divers*, reportagens, investigações etc.

Essa inserção, somada às formas sensacionalistas de divulgação e transmissão dos assuntos, não só provocou mais a popularidade dos jornais como fez aumentar o seu consumo, porque traziam leituras para próximo da vida do público leitor sob a forma de entretenimento, como uma diversão. Aprofundaremos este assunto, mais adiante, no segundo capítulo.

2 O SENSACIONALISMO

Atenção ao dobrar uma esquina
 Uma alegria, atenção menina
 Você vem, quantos anos você tem?
 Atenção, precisa ter olhos firmes
 Pra este sol, para esta escuridão

Atenção
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão
 É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte

Atenção para a estrofe e pro refrão
 Pro palavrão, para a palavra de ordem
 Atenção para o samba exaltação
 (...)

Atenção para as janelas no alto
 Atenção ao pisar o asfalto, o mangue
 Atenção para o sangue sobre o chão

Atenção
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão
 É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte

“Divino, Maravilhoso” – Caetano Veloso e Gilberto Gil¹³

Começamos por algumas definições equivocadas que recebe o termo “sensacionalismo”. É comum verificar o uso corrente do termo para condenar uma publicação, tanto pelo apontamento de deslizes informativos dos meios de comunicação quanto pelo exagero no trato da notícia. Da mesma forma, pode ser duvidosamente verificado em publicações de linguagem acusatória ou que demonstram desequilíbrio entre os dados coletados, ou ainda nas que se utilizam de imagens ousadas, fotografias provocantes ou chocantes.

Geralmente, esses equívocos acontecem quando se pretende afastar alguma publicação das que são consideradas “sérias”. A utilização generalizada do termo, a qualquer publicação que contenha algum desses aspectos, é justamente o que promove a sua imprecisão, e, por assim dizer, a sua confusão.

¹³ A canção composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1968, ficou notabilizada na voz de Gal Costa. Pertence à segunda faixa, do lado B, do álbum *Gal Costa*, gravado pela Philips, em 1969. Confira a letra em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44718/>

Para tentarmos desfazer, ou pelo menos desanuviar, esse caráter múltiplo e movediço em torno do “sensacionalismo”, respaldamo-nos no estudo de Danilo Angrimani (1995), a fim de situarmos mais adequadamente o termo. O estudioso faz convergir as definições de Luther Frank Mott (1941), Rosa Nívea Pedroso (1983) e Ciro Marcondes Filho (1986), explicitando os pontos em comum, como, por exemplo, quando um fato jornalístico qualquer recebe um tratamento de tom escandaloso ou espalhafatoso. Para Angrimani, isso significa “sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional”.

Dessa forma, evidencia-se o sensacionalismo como uma extrapolação do real (ou do fato). Essa extrapolação, por sua vez, “superdimensiona o fato”, gerando o efeito sensacional. Tal efeito, atingirá as sensações (ou os nervos) de quem o recebe, o que pode ser explicado, até mesmo, pela lei física da “ação e reação”. Em outros casos, acrescenta Angrimani:

Em casos mais específicos, inexistente a relação com qualquer fato e a ‘notícia’ é elaborada como um mero exercício ficcional. (...) A inadequação entre manchete e texto (...) é outra característica da publicação sensacionalista (...). Isto porque a manchete, dentro da estratégia de venda de uma publicação que adotou o gênero sensacionalista, adquire uma importância acentuada. A manchete deve provocar comoção, chocar, despertar a carga pulsional dos leitores. São elementos que nem sempre estão presentes na notícia e dependem da ‘criatividade’ editorial (ANGRIMANI, 1995, p.16).

Os meios sensacionalistas são nutridos pelos *fait divers* (com temas relacionados a sexo, vícios, mortes, crimes, assassinatos, tragédias, diversas formas de violência etc.) escritas, editadas e transmitidas de forma extraordinária, espetacular ou intensa. Os leitores/espectadores têm manipuladas as suas sensações pelo que leem ou veem. É possível, até mesmo, através da identificação, terem suas fantasias projetadas, libertarem-se dos desejos contidos ou se indignarem com situações, pois, em certo sentido, tornam-se participantes daquilo que leem ou veem. E, justamente para que este processo ocorra, é utilizada a linguagem coloquial, próxima da oralidade, da língua falada nas ruas, nos bares, nos cafés, nos salões, nos hotéis, no centro ou na periferia, ou mesmo em casa.

Para Angrimani (1995), a imprensa funciona como um neurótico obsessivo que mostra compulsivamente ações transgressoras que exigem punições, mas ao mesmo tempo supre as necessidades dos humanos por tais ações. A imprensa da *Belle Époque* carioca, em certa medida, também transmitia aquilo que o homem desejava ver. Ela era o meio libertador das pulsões do indivíduo, era a junção do

imoral com o moral. A imprensa representa, pois, uma descarga de pulsões agressivas – até porque a violência é inerente ao homem, tanto para aquele que escreve, confabula, ficcionaliza (os literatos-jornalistas) como para quem o recebe (os leitores/espectadores).

Ao tratar do início do sensacionalismo, Ben Singer (2004, p.96) nos apresenta uma maneira de visualizarmos como os profissionais da imprensa captaram as mudanças da sociedade das grandes capitais e como foram figuradas nos periódicos. “A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida se tornou mais frenético”. A cidade moderna, pois, fez com que o indivíduo se defrontasse com “uma nova intensidade de estimulação sensorial”.

Mudanças e transformações do mundo exterior provocariam algo semelhante no mundo interior dos cidadãos: a cada instante, poder-se-ia alterar alguma engrenagem na estrutura da experiência subjetiva desses sujeitos. Por isso mesmo, o próprio autor faz uma leitura voltada para a compreensão da concepção neurológica da modernidade diante do contexto de intensa proliferação dos impressos.

Nesse sentido, a imprensa nos serve como fonte para a observação dessa alteração, fruto da transformação da sociedade e das demandas da modernidade. É ela quem oferecerá não somente um “registro particularmente rico da fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade. Revistas cômicas e jornais sensacionalistas observavam de perto o caos do ambiente moderno” (SINGER, 2004, p.98), mas também provocará novas experiências relacionadas à aplicação do sensacionalismo, por meio de notícias, reportagens e, até mesmo, crônicas literárias.

Segundo Singer, a “imprensa ilustrada” ofereceu um vasto registro através de imagens, gravuras, cartuns etc. da nova realidade urbana, retratada como agressiva e terrível. Para Singer, “diversas ilustrações trataram especificamente da transformação pungente da experiência de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de descompostura e choque” (SINGER, 2004, p.101).

Nos jornais da época, por exemplo, figuravam ilustrações de acidentes, mostrando a vítima em seu estado de mutilação e os espectadores em estado de horror absoluto. As mulheres eram retratadas, frequentemente, como estigma do aumento da sua presença na esfera pública, expondo a vulnerabilidade delas ao

andarem desacompanhadas na cidade grande ou ao dirigirem automóveis. Surgiam também retratos, expondo mortes de trabalhadores mutilados por máquinas nas fábricas, bem como os que expunham os acidentes de bondes elétricos, as tragédias da época (como, por exemplo, quedas de edifícios altos ou em construção), entre outros.

Conforme ressalta Singer (p.110), a “preocupação da imprensa ilustrada com os riscos cotidianos refletia as ansiedades de uma sociedade que ainda não havia se adaptado por completo à modernidade urbana”. Já perto da virada para o século XX, “uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. (...) O ‘suspense’ surgiu como a tônica da diversão moderna” (SINGER, p.112) e sua comercialização como um refluxo e um sintoma (assim como catalisador) da modernidade neurológica.

Nesse período, também ganhou força o teatro de melodrama – com ação violenta, acrobacias e espetáculos de catástrofes e risco físico – e, na sequência, nasceu o cinema – com filmes gravitando em torno de uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo: cinema de atrações, melodramas de suspense e filmes seriados. Também se percebe, dessa forma, a maneira como os “mecanismos psicológicos pelos quais o hiperestímulo moderno se transpôs para a estética do entretenimento popular” (SINGER, 2004, p.117).

Aparentemente, o sensacionalismo popular se encaixou no padrão de vida imposto pela modernidade: “compensou e ao mesmo tempo imitou a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna” (SINGER, p.117). Ao cruzar teorias sociais, como as de Kracauer, Simmel e Benjamin, conclui-se que o sensacionalismo foi “a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria” e funcionou como uma “resposta compensatória ao empobrecimento da experiência na modernidade” (SINGER, p.115 e 118).

Como vimos até aqui, o sensacionalismo também se caracteriza como a extração e exaltação da carga emotiva dos fatos e notícias divulgadas. O sensacionalismo também se encontra na mercantilização da informação e representa um poderoso nutriente das necessidades psíquicas do indivíduo, à medida que estimula as respostas emocionais e coloca a emoção, a comoção ou a excitação em destaque da informação.

2.1 É pra rir ou pra chorar? Formas de entretenimento ou divertimento sensacionalistas

É pra rir ou pra chorar?
 Pra sair ou pra ficar?
 Pra ouvir ou pra falar?
 Pra dormir ou pra sonhar?
 É pra ver ou pra mostrar?
 Aplaudir ou protestar?
 Construir ou derrubar?
 Repetir ou transformar?
 É pra rir ou pra chorar?
 Pra se unir ou separar?
 Agredir ou agradecer?
 Pra torcer ou pra jogar?
 Pra fazer ou pra comprar?
 Pra vender ou pra alugar?
 Pra jogar pra perder ou pra ganhar?
 Dividir ou endividar?
 Dividir ou individualizar?
 É pra rir ou pra chorar?!

“É pra rir ou pra chorar?” – Gabriel Contino¹⁴

No fim do século XIX, “era dourada da imprensa”, Paris era o “centro europeu da florescente indústria do entretenimento”. Na Europa, “o espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris: o realismo do espetáculo, na verdade, quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais” (SCHWARTZ, 2004, p.337-8).

Proporcionados pelo avanço científico e tecnológico, os inventos ópticos da época (a fotografia, o primeiro cinema, os panoramas etc.) introduziram formas de entretenimento que, pouco a pouco, contaminavam também os jornais e levam aos leitores um maior realismo. Era possível ver nas ruas espetáculos itinerantes, teatrais e circenses, cujas encenações, pelo gestual e marcações coreografadas das cenas, lembravam certos efeitos óticos, como trucagens, movimentos repentinos que sugeriam desaparecimento e aparecimento, soluções químicas que burlavam explosões etc.

Nasce também desse contexto cultural, o primeiro cinema. A respeito das estéticas modernas de entretenimento, a professora Carmem Lúcia Negreiros (2016, p.271) explica que “os filmes, que datam aproximadamente de 1895,

¹⁴ A canção “É pra rir ou pra chorar?” de Gabriel Contino, mais conhecido como “Gabriel, o pensador”, faz parte do álbum *Seja Você Mesmo (mas não seja sempre o mesmo)*, lançado em 2001, pela gravadora Sony BMG. Confira a letra em: <https://www.letras.mus.br/gabriel-pensador/96114/>

caracterizavam-se como atrações autônomas fáceis de se encaixar nas diferentes programações de parques de diversão, teatros de ilusionismo, espetáculos de variedades e/ou apresentações populares”.

A professora ressalta, ainda, a inauguração do *Salão de Novidades de Paris* no Rio, em 1897, pelo italiano José Paschoal Segreto, como o evento que introduziu o cinematógrafo no cotidiano carioca, fazendo surgir na cidade uma “novidade vinculada a espetáculos populares, distribuída por ambulantes que a transportavam em exposições itinerantes. Integrada a espetáculos de variedades”. Tais exposições eram controladas por “operadores que manipulavam as sequências dos filmes, recombinao imagens e técnicas com muita autonomia em relação aos produtores”. Quanto ao período de apresentação do cinematógrafo:

é chamado, pelos estudiosos e historiadores, de ‘primeiro cinema’ ou ‘cinema de atração’. A última denominação expressa bem a relação peculiar que se estabelece com o público. Apresenta a intenção de provocar, de maravilhar e produzir espanto por meio de trucagens, aparições e desapareções, explosões, sucessão intermitente de imagens; os atores apresentavam olhares, piscadelas e interpretações com gestos estilizados e afetados, sempre de frente para o público ou se dirigindo à câmera (FIGUEIREDO, 2016, p.271).

Entre outras formas de divertimento populares, por exemplo, pelo menos três ocupavam “terrenos de prazer popular na França”: “o necrotério de Paris”, “os museus de cera”; e, “os panoramas”.

Sem dúvida, o necrotério era uma atração mórbida. (...) fazia ‘parte das curiosidades catalogadas, das coisas para ver, na mesma categoria da Torre Eiffel (...), como os jornais, o necrotério reapresentava uma vida parisiense tornada espetáculo. (...) os cadáveres vestidos e sentados em cadeiras e as ilustrações dos jornais garantiam que a realidade aí fosse representada, mediada, orquestrada e espetacularizada. (SCHWARTZ, 2004, p.343)

O evento “serviu como um auxiliar visual do jornal, colocando no palco os mortos que haviam sido descritos em detalhe, com sensacionalismo, pela palavra impressa” (SCHWARTZ, 2004, p.340). Quanto ao *Musée Grévin* – “fundado por um conhecido jornalista, Arthur Meyer, e pelo caricaturista Alfred Grévin” –, seus idealizadores “imaginaram o museu como um aprimoramento dos jornais, como um modo mais realista de satisfazer o interesse do público pelos fatos diários (...), funcionando como um jornal vivo”.

(...) o museu imitava a forma do jornal: os quadros na maioria das vezes ficavam lado a lado sem relação particular um com outro, como faziam as colunas de jornal preenchidas com histórias aparentemente desconexas. (...) O museu de cera materializou essa nova ordem social baseada nos caprichos da massa (SCHWARTZ, 2004, p.346-7).

“*L’Histoire d’un crime*”, por exemplo, foi uma forma familiar de narrativa concebida como um romance em capítulos, figurada no museu de cera. Ao mesmo tempo, foi um evento próprio à categoria do entretenimento. Fato que nos serve para questionar também a imprecisão genérica desses formatos de narrativa. O extrapolamento das fronteiras entre os gêneros textuais caros à literatura de cunho popular e os aspectos relacionados à mistura de realidade e ficção fabricados pelos jornais, tornam-se evidentes. Vejamos:

Essa história anunciou-se como um folhetim, no entanto a crítica considerou-a um *fait divers*. Isso não apenas espelha a indistinção entre realidade e ficção que caracterizou cada gênero, mas também sugere que o que era tão notavelmente real em ‘*L’Histoire d’un crime*’ não eram nem seus adereços nem suas figuras de cera, mas sua narrativa sequencial.” (SCHWARTZ, 2004, p.351)

Expostos em galerias que funcionavam “como uma summa da imprensa popular”, os panoramas do início do século XIX “talvez tenham fornecido notícias em um mundo anterior à imprensa de massa, ao passo que nos anos de 1880 eles funcionaram como corolários visuais da imprensa popular de modo muito similar ao museu de cera”. Isto porque “começaram a representar eventos diários registrados nos jornais” (SCHWARTZ, 2004, p.353).

O aspecto que garantiu sucesso aos panoramas “estava no olho e na mente do espectador; o realismo não era meramente uma evocação tecnológica”. Assim como nos jornais, as representações das experiências da “vida real” podiam ser vistas/lidas nos panoramas sob várias “versões sensacionalistas do mundo – um sensacionalismo que variou do suspense narrativo às simulações físicas” (SCHWARTZ, 2004, p.354-7). A experiência do “Panorama da frota da *Compagnie Générale Transatlantique*” exemplifica:

os visitantes embarcavam na recriação do mais novo navio a vapor da empresa. (...) bem-sucedido em reconstituir cenas da vida a bordo nos mínimos detalhes com fidelidade surpreendente... O artista alcançou completamente esse objetivo; mesclando realidade e ficção de tal modo que nós praticamente somos enganados (SCHWARTZ, 2004, p.355).

Esses panoramas, para além de representar a realidade, produziam uma espécie de encanto, de magia, proporcionada pela aplicação de técnicas de efeitos visuais para aguçar a sensibilidade dos espectadores. “Além dos limites do realismo e do ilusionismo, (...) a realidade era transformada em espetáculo (...) ao mesmo tempo que os espetáculos eram obsessivamente realistas”. Ademais:

O estudo das observações da época indica que, como em qualquer aparato tecnológico, o efeito-realidade também residia na capacidade dos espectadores de fazer conexões entre os espetáculos que viam e as narrativas familiares da imprensa que já conheciam (SCHWARTZ, 2004, p.357).

Importante observar o lugar da literatura de entretenimento no jornalismo impresso, porque não estamos tratando tão somente de literatura, mas de sua conjugação com uma cultura de massa por meio da imprensa. Delimitar ou categorizar seria um trabalho exaustivo que terminaria sem, de fato, concluir. Contudo, é perfeitamente possível perceber os limites que cercam a relação entre uma cultura de origem erudita (a literatura) e uma cultura de massa (os jornais); e, sobretudo, como essas fronteiras sofrem interpenetrações.

Nesse estudo, as narrativas impressas cujas margens passam pela tradição popular da literatura brasileira folhetinesca, que demonstram seus vínculos com os *faits divers* da *Belle Époque* carioca, e, que foram transmitidas com sensacionalismo, parece-nos mais apropriado relacioná-las ao lugar do divertimento ou entretenimento. Porque, ainda que delas afluíssem diversas formas de reflexões, gerava majoritária e predominantemente o espetáculo, o arrepio ou a risada como consequência de uma leitura breve de uma página de jornal, depois de um dia de cumprimento de rotinas, ou simplesmente para passar o tempo.

Contudo, reforçamos aqui, sem queremos relegar essas narrativas a um nicho “subliterário”, os aspectos de caráter reflexivo (ou mesmo crítico) aos quais o público leitor poderia chegar por meio dessas leituras. Nesse sentido, também podemos relacioná-las aos rótulos *midcult* (“cultura média”) e *masscult* (“cultura popular”), uma vez que possuem uma linguagem artificiosa e de mais fácil compreensão (*midcult*); e, por serem provenientes dos meios de comunicação (*masscult*) – conforme definições de Teixeira Coelho (2003).

Comentando sobre a relação entre o *midcult* e o *Kitsch*¹⁵, José Paulo Paes (2000, p.27) chega à compreensão de que ambos tendem “à exploração de efeitos sobre a sensibilidade dos seus consumidores – efeitos de surpresa, por exemplo, no caso do romance policial clássico, ou de comoção, no caso do romance sentimental”. Efeitos esses, que se darão de igual modo nos leitores dos *faits divers* e demais narrativas impressas nos jornais, produzidas pelos literatos-jornalistas da *Belle Époque* carioca.

Seus produtos são (...) obras de honestos e competentes artesãos que, longe de querer igualar-se aos criadores de Arte (...), não pretendem mais do que suprir as necessidades do ‘consumidor médio’ (...) que, no fim de um dia de trabalho, pede a um livro ou a uma película o estímulo de alguns efeitos fundamentais para restabelecer o equilíbrio de sua vida física ou intelectual” (PAES, 2000, p.27).

Nas palavras de Valéria Guimarães (2014), “os *faits divers* fornecem um observatório apaixonante das sensibilidades e cultura desta época e, se até hoje fazem sucesso é porque”, de acordo com a autora:

‘constituem um cimento de sociabilidade compartilhada, lançada e relançada, dia após dia, no gozo dos que procuram a surpresa e a anedota’, em uma contínua atualização dos mesmos temas, que por vezes nos passam despercebidos. Não há mistério neste renascer: essa é a própria lógica da cultura-mercadoria que integra a tradição. Com o fim de melhor se fazer aceitar pela audiência, ela normaliza os costumes e convida o homem a um eterno exercício: a leitura cotidiana (GUIMARÃES, 2014, p.115).

Visando à audiência, cada vez mais, os jornais empregam o sensacionalismo¹⁶: um método (ou fórmula) que permitiu arrebanhar o público leitor da *Belle Époque* brasileira para o consumo diário dos periódicos impressos, através de seus efeitos nos leitores e nas leituras. De modo geral, sem comprometimento com a veracidade, a sua contaminação nos gêneros híbridos formados pelo

¹⁵ “1. que se caracteriza pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista, (...) com a predileção do gosto mediano ou majoritário, e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões inautênticos, encarnar valores da tradição cultural (diz-se de objeto ou manifestação de teor artístico ou estético). 2. estilo artístico, tendência estética que apresenta estas características.” Fonte: *Google Dicionário*. Conferir em: <https://www.google.com.br/search?q=dicion%C3%A1rio+do+google&og=dicionario+do+g&ags=chrome.1.69i57j0l5.6079j1j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8#dobs=kitsch>

¹⁶ Guimarães (2014) salienta que o sensacionalismo não se expressa apenas em gêneros jornalísticos, ela lembra a sua presença nos folhetins. Comprovam, segundo a autora, os seguintes estudos: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; e, AMBROISE-RENDU, Anne Claude. *Petits récits des désordres ordinaires: les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre*. Paris: Seli Arslam, 2004.

cruzamento entre as linguagens literária e jornalística, causava impacto, mexia com as sensações, chocava opiniões. A esse respeito, concorda Valéria Guimarães:

Essa demanda foi percebida por alguns editores que, utilizando o vasto repertório da cultura popular tradicional, colocaram em andamento um novo projeto editorial que só pode ser entendido no contexto da modernidade: um crescente “bombardeio de estímulos” que o realismo do *fait divers* traduz como nenhum outro gênero. Nasceram, dessa forma, os jornais populares, principais suportes do *fait divers* (GUIMARÃES, 2014, p.106).

O “sensacionalismo”, portanto, diz respeito a um método, um viés editorial; já os “*faits divers*” mais propriamente a um gênero, a notícia de matéria cotidiana. Herança de uma intervenção de letras, toda uma produção textual espalhada via periódicos impressos no início do século XX, entrecortada pelos *faits divers* à moda folhetinesca e temperadas (ou tratadas) com o viés sensacionalista moderno (por seus editores), merece uma investigação acadêmica ainda maior, envolvendo diversas pesquisas.

Encantados pelos assuntos da própria época, que aguçavam a curiosidade, os leitores foram submetidos inevitavelmente – para além dos efeitos de alienação¹⁷ e aculturação¹⁸ dos quais tratou Mollier (2008, p.182-3) – a uma série de bombardeios que provocavam o amortecimento do aparelho sensorial, tornando comum (naturalizando) os perigos e o próprio movimento frenético da vida moderna. Dessa forma, também podemos chegar a uma compreensão, conforme trata Singer (2004, p.116-7), sobre os “mecanismos psicológicos” que permitiram a transposição do “hiperestímulo moderno” para a “estética do entretenimento popular”.

Mollier (p.182) chega a tratar sobre como “esse tipo de narrativa preparou os espíritos para que aceitassem, sem questionar, a lavagem cerebral da Primeira Guerra Mundial, os crimes abomináveis dos ‘boches’ se sucedendo aos dos delinquentes comuns”. No entanto, o mesmo autor considera que foi graças aos *faits divers* descritos longamente pela imprensa, que os franceses “aprenderam a se

¹⁷ Cf. Mollier (2008) “a alienação dos leitores não passava de uma consequência secundária dessa cultura de massa introduzida no país em torno de 1900. Para as centenas de milhares de camponeses desenraizados que afluem às grandes aglomerações, cujo passado lhes é desconhecido, a leitura da imprensa popular produz efeitos positivos. Eles podem discutir no seu entorno, no trabalho, no café, nas ruas, as ações maldosas de tal ou tal criminoso, comentar seus mínimos atos e gestos, dar sua opinião, em suma, participar de uma vida social que os integra gradualmente em seu novo universo” (p.182).

¹⁸ Para Mollier (2008) “a aculturação que supõe esse fenômeno não é, portanto, simplesmente a perda de uma cultura camponesa, mas a aquisição de uma cultura urbana que, à sua maneira, estrutura o migrante, fazendo com que ele se pareça com qualquer habitante há muito aclimatado” (p.182-3).

orientar no espaço das grandes cidades e a se atribuir uma memória dos acontecimentos que, de outro modo, lhes teria faltado”.

Narrativas de crimes e assassinatos, reportagens investigativas e crônicas policiais veiculadas nos jornais não só foram, muitas vezes, tiradas da realidade e importadas aos veículos impressos e a outros setores destinados ao entretenimento, como também receberam a incorporação dos métodos científicos (também fruto do avanços científicos e técnicos da época) apropriados para se desvendar um crime. Tal processo no interior das narrativas, permitirá ao narrador – ou a uma voz pertencente à narrativa – figurar-se como um detetive (ou investigador); e o espectador será levado a testemunhar o caso, a investigação.

Segundo Walter Benjamin (1989, p.41), quanto ao “conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande”; e, quanto à origem do romance policial moderno, irá se formar no momento da descoberta da fotografia: “garantida essa conquista – a mais decisiva de todas – sobre o incógnito do ser humano. Desde então, não se pode pretender um fim para as tentativas de fixá-lo na ação e na palavra” (BENJAMIN, 1989, p.45).

Pautado pelos estudos de Walter Benjamin (a saber: “Paris do Segundo Império”), Tom Gunning (2004) aponta alguns aspectos referentes ao romance policial do início da modernidade (final do século XIX). É possível percebê-los nas narrativas impressas em periódicos.

Segundo o estudioso, a forma narrativa do romance policial, “em vez de constituir um simples exercício na solução de um enigma, depende explicitamente da experiência moderna da circulação” (GUNNING, 2004, p.39). Porque, tanto o criminoso quanto o detetive ocupam “duas posições no drama dialético da modernidade”: o primeiro “vive à custa da complexidade do sistema de circulação”; e, ao segundo “inteligência, conhecimento e perspicácia lhe permitem descobrir os pontos obscuros do sistema de circulação, desvendar crimes e estabelecer a ordem”. Sendo assim:

O romance policial estrutura-se em torno de dois momentos essenciais: um aproveita a possibilidade de explorar a perda dos sinais imediatos de identidade e lugar na sociedade, enquanto o segundo tenta restaurar e estabelecer a identidade e o status social acima de qualquer dúvida. O criminoso pode usar disfarce e nome falso para evitar reconhecimento (GUNNING, 2004, p.43).

Para se desvendar um caso através dos prováveis vestígios deixados pelo criminoso, o detetive (ou investigador) precisava contar com – além da própria inteligência – os aparatos que a moderna ciência e tecnologia proporcionaram, e que serviram para solucionar os problemas de ordem criminal à época. Trata-se ainda dos sensacionais inventos ópticos da época, como, por exemplo, o estereoscópio¹⁹ e a câmera fotográfica, ou mesmo a fotografia.

Esses aparatos foram introduzidos aos métodos reais de investigação criminal, sendo possível verificarmos referências a eles nas narrativas impressas. A fotografia, por exemplo, surge como “uma evidência que não pode ser negada (...), é de fato indiscreta, captando informações que de outra forma poderiam ser mantidas em segredo ou justificadas” (GUNNING, 2004, p.37). Segundo o mesmo autor:

A capacidade da fotografia fixa para apreender uma imagem serviu a diversos propósitos tanto no processo de identificação criminal quanto em suas representações ficcionais. (...) a fotografia policial era capaz de conter o fluxo de transformação que um criminoso podia usar para fugir do reconhecimento legal. À mobilidade da multidão urbana e à fantasmagoria de identidades e nomes falsos, o sistema legal opôs uma circulação regulada de informações e imagens. Tal regulação baseava-se numa classificação e disciplinamento do corpo que a fotografia auxiliava, mas não, por si mesmo, determinava. (GUNNING, 2004, p.61).

Assim, o detetive poderia “identificar o criminoso com precisão concentrando-se nas marcas que talvez não estejam conscientes para o criminoso ou que sejam difíceis ou impossíveis de serem escondidas”. (GUNNING, 2004, p.43). A fotografia funcionava como um “testemunho tecnológico” incapaz de mentir.

Já o estereoscópio auxiliava na identificação dos vestígios mais imperceptíveis deixados no ambiente do crime ou mesmo em fotografia, uma vez que permitia a análise ampliada de uma parte mínima através do aparelho. Era o mesmo que ampliar o detalhe, tornando visível certa marca que só o corpo do criminoso (ou o ambiente) poderia conter – senão, propriamente, uma marca, o método poderia ajudar a perceber um disfarce ou um escamoteamento.

Dessa maneira, os inventos ópticos endossam, segundo Gunning (p.43), “o drama dessa nova forma de evidência”, cujo objetivo “está menos em despir o

¹⁹ Cf. definição do *Google Dicionário*: “Instrumento que permite a observação simultânea, através de uma objetiva binocular, de duas imagens de um objeto, obtidas com ângulos ligeiramente diferentes, produzindo a sensação de relevo, de terceira dimensão”. Conferir em: <https://www.google.com.br/search?sa=X&biw=1164&bih=626&q=Dicion%C3%A1rio#dobs=estereosc%C3%B3pio>

criminoso de seu disfarce (...) do que em capturar o criminoso em um ato de revelação involuntária”.

Como demonstra a discussão de Foucault sobre o Panóptico, o regime do visível como o instrumento do poder é parcialmente baseado em ocultar da visão o mecanismo do olhar. A parte fotografada, por outro lado, é punida com uma visibilidade inextirpável, denunciada por um corpo que não pode esconder e que está disponível e legível para o especialista em investigação (GUNNING, 2004, p.56).

O avanço tecnológico caro à época permitiu o aperfeiçoamento de diferentes métodos de investigação. Os inventos ópticos foram incorporados aos instrumentos de poder e controle que garantiam a ordem urbana. Para além das exposições públicas dos retratos de criminosos profissionais em galerias fotográficas ou museus, que, segundo Gunning (2004, p. 43), reuniam pessoas “como se fossem pontos turísticos da cidade”, os novos métodos eram ajustados ao peculiar cientificismo²⁰ do período histórico.

Havia necessidade de um método de eliminação análogo àquele empregado em ciências como a botânica e a zoologia; isto quer dizer, tomando como base os elementos característicos da individualidade, e não o nome, que está sujeito a falsificações. (BERTILLON, apud GUNNING, 2004, p.48).

O próprio Benjamin (1989, p. 45) menciona o método de Bertillon²¹: um sistema de classificação utilizado pelo investigador para identificar as marcas do criminoso. O método de Bertillon consistia numa espécie de arquivo fotográfico, onde as imagens de várias partes dos corpos de pessoas que suscitavam perigo à sociedade eram devidamente mensuradas e catalogadas, facilitando a identificação antropométrica²².

²⁰ Concordamos os seguintes sentidos aplicados ao termo: “1. concepção filosófica de matriz positivista que afirma a superioridade da ciência sobre todas as outras formas de compreensão humana da realidade (...), por ser a única capaz de apresentar benefícios práticos (...). 2. tendência intelectual que preconiza a adoção do método científico, tal como é aplicado às ciências naturais, em todas as áreas do saber e da cultura (...)” Fonte: *Google Dicionário*: <https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=Dicion%C3%A1rio#dobs=cientificismo>

²¹ Cf. nota nº 32, de “Paris do Segundo Império”: “Alphonse Bertillon (1853 – 1914). Criador da antropometria, utilizou seu método para a identificação de criminosos em suas funções de chefe do serviço de identidade jurídica da polícia de Paris (Benjamin, 1989, p. 63).

²² De acordo com a definição do *Google Dicionário*, a antropometria “1. (...) trata da mensuração do corpo humano ou de suas partes. 2. Registro das particularidades físicas dos indivíduos. 3. técnica de identificação de indivíduos, espões, criminosos, com base na descrição do corpo humano (fotografias, medidas, impressões digitais etc.)”. Fonte: <https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=Dicion%C3%A1rio#dobs=antropometria>

Os investigadores puderam, então, recorrer a essa ferramenta que a tecnologia da época tornou possível também como instrumento de controle na sociedade moderna. “Signos indiciais como a impressão digital e a fotografia desempenharam um papel fundamental na tarefa de relacionar esse arquivo de informações a um corpo individual real”. Assim, as fotografias serviram “aos propósitos de vigilância e identificação necessários a um sistema policial burocrático, estabelecendo a identidade por meio de sua rede de semelhança icônica e referencial indicial” (GUNNING, 2004, p.49).

Nesse período de intensa produção e avanços científicos, de diversas descobertas tecnológicas, de profusão de correntes de pensamento, de cruzamento entre as fronteiras da arte erudita e popular, do crescimento da cultura massiva que toma por empréstimos certos artifícios e técnicas literárias, percebemos os jornais como um representante impresso que permitiu espaço para comportar tantos assuntos e temas da época, tantas alterações e transformações.

Por isso mesmo, podem ser tomados como um verdadeiro e rico observatório do período em questão, já que reúnem de forma seriada ou descontínua (mas não sem um acabamento) os assuntos interdisciplinares que podem, hoje, ser analisados não apenas com o objetivo de somente teorizar sobre as suas formas e os seus métodos, seus leitores e suas leituras, seu processo histórico e seus colaboradores, mas também como forma de compreender, através de suas várias e distintas produções de discursos – como se de cima do panótipo foucaultiano pudéssemos olhar – o próprio sistema social em que eles estão inseridos.

No Brasil, segundo Valéria Guimarães (2014, p.109), “as representações do crime nos *faits divers* dos jornais da *Belle Époque* (...) construíam imagens bem familiares dos leitores, trabalhando com temas conhecidos e que ganharam nova apresentação no contexto da modernidade”. Continua a autora:

Ora reivindicando a verdade e a informação, ora tomando emprestado à ficção seus arquétipos, os *faits divers* “espetacularizam” o cotidiano. Com o tema criminal, essa inclinação tornou-se ainda mais acentuada e houve uma espécie de criação de um estado de alerta social, alimentado por uma riquíssima tradição literária sobre o crime (...). Seu potencial para uma narrativa dramática foi aproveitado pelo jornalista sem qualquer cerimônia, que infla o texto e deixa as fronteiras entre real e ficção ainda mais fluidas. A tônica é sempre o mal e sua reparação (GUIMARÃES, 2014, p.109).

De outro ponto de vista, é também dessa forma que as tramas desenvolvidas pelos literatos-jornalistas na imprensa da *Belle Époque* carioca penetraram o campo

da cultura midiática impressa desde o final do século XIX e se alastraram pelo início do XX. O gosto pela leitura dos crimes estampados nas primeiras páginas dos jornais era uma verdadeira obsessão, assim como a leitura dos escândalos envolvendo políticos ou celebridades, as manchetes bombásticas, as ilustrações de alto impacto, que, aos poucos, foram dividindo espaço com as fotografias.

Sistemáticos e sintomáticos, olhar para os jornais da *Belle Époque* nos permite atingir uma compreensão dos primeiros passos da nossa modernidade, quer venhamos a notar pelo seu contexto múltiplo, simultâneo, singular e ao mesmo tempo plural, quer pelo teor multifacetado ou fragmentário das estruturas que os sustentam.

Produtora de formas efêmeras (que paradoxalmente resistem ao tempo), de linguagens metonímicas e ambíguas, de efeitos polissêmicos e sinestésicos, o estudo que permite as compreensões sobre uma Intervenção de Letras na *Belle Époque* carioca, pode ainda ampliar o nosso campo de visão para enxergarmos um ponto de origem às lacunas que se abrem quando, por exemplo, nos aventuramos a imaginar o percurso e os processos que importaram as letras impressas às digitais no universo mais amplo do sistema virtual do mundo contemporâneo. O que é a atual *internet*²³, serão mais uma herança tecnológica oriunda de processos sócio-políticos, científicos e culturais?

2.2 Difusão do sensacionalismo nas narrativas impressas nos jornais do início do século XX

Se pararmos para pensar num ponto de origem para as narrativas impressas nos jornais nacionais do início do século XX, será preciso remontar ao seu antecedente equivalente. Chegaremos, pois, ao antigo sistema de comunicação denominado “folhetim”, cujas raízes remetem à França do início do século XIX. A partir da localização deste ponto, já se torna possível compreender a questão levantada pelo viés sensacionalista, por pelo menos dois aspectos.

²³ Segundo o *Google Dicionário*, pode ser compreendida por “rede de computadores dispersos por todo o planeta que trocam dados e mensagens utilizando um protocolo comum, unindo usuários particulares, entidades de pesquisa, órgãos culturais, institutos militares, bibliotecas e empresas de toda envergadura”. Conferir em <https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=Dicion%C3%A1rio#dobs=internet>

O primeiro consiste no fato de que o folhetim apresentou narrativas literárias seriadas, desenvolvidas com técnicas intencionalmente voltadas para prender a atenção ou atizar a sensibilidade e/ou a curiosidade do leitor. A segunda baseia-se no fato de que essas narrativas eram publicadas em espaço destinado a uma estética homeopática de entretenimento, isto é, uma espécie de “diversão” ou “passatempo” diário via leitura.

O espaço gráfico destinado ao romance-folhetim, também conhecido como “rodapé”, localizava-se na parte inferior da folha. Para garantir a venda e o consumo dessas narrativas, seus autores precisavam estar antenados aos principais assuntos comentados à época e que pudessem servi-los como fonte para a elaboração de seus textos. Dessa forma, certos temas polêmicos foram utilizados como fórmula de atração, tanto para venda quanto para a conquista do leitorado.

Não é à toa que José de Alencar, no Romantismo brasileiro, por exemplo, irá lançar *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1874) nos folhetins da época. A história da mulher que se prostitui para sobreviver e cuidar da irmã adoentada; e da outra que “compra” o marido causou certo reboliço na sociedade oitocentista, e foi sucesso de vendas. Serviram também como instrumento de reflexão aos leitores sobre certos valores morais distorcidos. E, até hoje, essas narrativas não caíram no esquecimento e ainda vendem bem. Entraram para o nosso cânone e continuam sendo leituras obrigatórias para os vestibulandos. Segundo Silvia Borelli:

O folhetim nasce como narrativa de entretenimento em momento em que começa, na Europa, uma cultura de mercado que reorganiza as relações no campo cultural. A nova situação possibilita, concretamente, a ocorrência de processo aparente de minimização das dicotomias existentes entre manifestações culturais de elite e cultura popular, pois o folhetim resulta, por princípio, da mescla entre variados traços culturais e literários (BORELLI, 1996, p.56).

Sendo assim, ainda que essas narrativas fossem consumidas apenas como fonte de entretenimento por parte do leitor, é preciso ressaltar, no entanto, que a entrada dessas obras ao nosso cânone literário se deve ao esforço do escritor em casar técnicas e recursos estéticos literários a um tema polêmico, a fim de gerar a reflexão no leitor e educá-lo moralmente. Combina-se, pois, uma cultura erudita (a arte literária em si) a um tipo de manifestação cultural popular (o folhetim, como um produto direcionado ao grande público).

Com o solo já preparado pelos folhetins nacionais do século XIX, os frutos são colhidos no XX com a implantação do modelo “jornal-empresa” – conforme já nos orientamos pela *História da Imprensa no Brasil* (1999), de Nelson Werneck Sodré –, “com tiragem de cerca de 100.000 exemplares por volta dos anos 1850, alcançam a faixa de 1.000.000 ao final do século – e impõe-se como alternativa de alto nível de aceitação popular”, comenta Silvia Borelli (1966, p.57). Assim, o velho folhetim cedeu lugar a uma configuração moderna, mais aprimorada quanto às técnicas de impressão e reprodução, conforme também se verifica pelo estudo *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil*, de Cristiane Costa (2005):

Entre 1840 e 1910, as técnicas de impressão viveram um aperfeiçoamento sem precedentes em todo o mundo, permitindo uma diagramação mais sofisticada, a multiplicação de oficinas de fotografia e galvanoplastia e a substituição da litografia pela fotomecânica. A tiragem de *O Estado de São Paulo* não ultrapassava 8 mil exemplares no fim do século, quando Euclides da Cunha foi enviado a Canudos para as reportagens que, depois aprofundadas, se transformariam em *Os Sertões*. A importação dos novos prelos, como os *Koenig*, em 1911, e, dois anos depois os possantes *Werk-Augsburgo*, entretanto, possibilitou a impressão de milhares de exemplares por hora. Dava-se início à era das grandes tiragens e ao jornalismo industrial. E onde essa indústria encontraria uma mão-de-obra previamente qualificada? Na literatura (COSTA, 2005, p.45).

As narrativas seriadas cederam, assim, espaço às crônicas modernas, sofisticadas embora mais curtas, sugerindo também a agilidade e a velocidade próprias da época moderna, pois figuravam cada vez mais antenadas com a realidade cotidiana. Houve, também, o deslocamento do seu espaço gráfico: saíram do “rodapé” para ocuparem locais mais privilegiados nos jornais, conforme veremos, no quarto capítulo, com as crônicas de Benjamim Costallat, que ocuparam folhas inteiras. No que tange ao plano da expressão via linguagem impressa, as narrativas veiculadas pela imprensa do início da modernidade, ora registravam o momento e a cidade, ora informavam ou mesmo ensinavam o público a como viver o novo contexto.

Espelhavam, pois, tanto a retórica da sedução estética – assim como também foi aplicada à cidade e aos indivíduos na implementação de seus projetos urbanísticos e arquitetônicos, por exemplo – quanto também representavam os seus contrastes. A cidade, por exemplo, foi representada por Benjamim Costallat²⁴ –

²⁴ Segundo O'Donnell (2012), o cronista produz uma escritura: “apostando na força da literatura de caráter popular, (...) apresentava aos seus leitores uma fórmula tão peculiar quanto vitoriosa, (...) somava à equação temas de interesse cotidiano” (p.127).

“inegavelmente o escritor de maior circulação na América do Sul’ [O Paiz, 16/10/1924]” (O’DONNEL, 2015, p.127) – como uma mulher “bonita e envolvente”.

Em seu discurso na ocasião do centenário da independência em 1922, chegou notar o adereço que a adornava: “os colares da avenida”. Dessa forma, o cronista casou à palavra, semanticamente, a rede de iluminação elétrica do contexto de embelezamento e modernização da cidade à imagem sedutora da cidade-mulher.

Tudo brilha e tudo é claridade.

A noite espantada retirou-se da cidade e foi esconder-se lá longe nas montanhas longínquas da baía, mas assim mesmo, de vez em quando, aquelas trevas silenciosas são despertadas pelo beijo de luz de um holofote mais possante que acaricia, cá do mar, a copa das mais altas árvores da floresta! (...)

Na cidade tudo é luz e tudo é barulho. É uma cidade buzina (COSTALLAT apud SANTUCCI, 2015, p.63).

Neste trecho, a noite – antes utilizada para demarcar o tempo: limite final do dia – é traduzida como alguém que se espanta com a claridade da cidade e foge para a paisagem natural – o que permite mais vida (duração do tempo) à cidade-mulher. E, ao conferir à cidade o barulho da buzina, coloca-lhe voz e a dissemelha da natureza onde habitam trevas silenciosas.

Em outra crônica, tratando da área planificada que surgiu depois do desmonte do morro do Castelo, Costallat torna à comparação com uma figura feminina: “uma nova cidade, toda branca como uma virgem, vem aparecendo rapidamente no terreno ainda revolto e ainda vermelho do aterro gigantesco!” (COSTALLAT, 1923, p.109). Em ambas, há a representação da mulher ideal construída sob os traços estilísticos de influência romântica, no entanto aplicada ao contexto moderno.

Nesta outra crônica, intitulada “A cidade branca”, além de o cronista registrar o momento melodramático do nascimento de uma nova cidade-mulher – “entre o barro sangrento, como num parto monstruoso, vão saindo os elementos de existência da nova cidade!” (COSTALLAT, 1923, p.109) –, também imprime a expectativa dos operadores da obra do desmonte do Morro do Castelo: “A cidade do futuro. Não a cidade do futuro, ou melhor, futurista, concebida pela imaginação fantástica dos engenheiros americanos”. E, novamente, reitera: “Não. A cidade branca não será uma cidade norte-americana; será uma cidade pura e simplesmente brasileira...” (COSTALLAT, 1923, p.109).

Como fórmula capaz de provocar a atração dos leitores com base em estéticas populares, combinam-se os textos publicados na imprensa com certo

temário polêmico e modelagem que lembram o antigo folhetim. Para tanto, técnicas literárias sofisticadas são ajustadas a estilos jornalísticos modernos (como a “reportagem”) sob um viés sensacionalista. Esse viés pode ser verificado, em tese, pela maneira como a leitura provoca, impacta, atinge, choca e atiça a curiosidade do leitor ao superdimensionar os fatos narrados. Como também o estimula a imaginar e a sentir os fatos narrados.

Entretanto, pode não ser tão simples observar que o “casamento” entre o jornalismo e a literatura, a reportagem e a narrativa, a notícia e a ficção, irá implicar em novas demandas para o literato quanto às maneiras de narrar. Para isso, foi preciso ajustar técnicas de composições textuais, a fim de que o texto pudesse ser veiculado em jornal, e, ao mesmo tempo, fosse também fruto de caráter literário (ou de criação literária), ainda que os enredos demonstrassem laços com a realidade – matéria-prima das reportagens, diga-se de passagem.

Provocar os efeitos de sensação no leitor era o ofício do artista literário que coadunava a sua arte com a profissão de jornalista. Esses efeitos podem ser compreendidos pelo emprego de uma série de recursos semânticos e literários sintonizados com o atual momento, como, por exemplo, construções de imagens em movimentos com sugestões de cores, cheiros, sabores etc. Dessa forma, as narrativas sensacionalistas possibilitaram a representação de novas emoções, de ações modernas, de diferentes sensações, bem como a atualização de melodramas e a intensificação do suspense, que casava com os novos riscos e perigos da vida moderna, bem como proporcionava aos leitores à experimentação dessas sensações.

A título de exemplo, seguem as referências aos textos do próprio Benjamim Costallat, os quais demonstram um enlace entre estética literária e jornalismo popular, entre a retórica de sedução estética e o viés sensacionalista. O autor expôs também, por exemplo, os contrastes da “cidade-mulher” – uma vez que, como mulher simbólica, sedutora e apaixonante, também poderá causar aos seus habitantes o sofrimento próprio da desilusão amorosa ao lhes proporcionar os perigos da vida urbana na experiência moderna de desfrutá-la ao máximo.

Nesse sentido, Costallat escreve uma série de crônicas para o *Jornal do Brasil* sob o título: *Mistérios do Rio*, cuja apresentação mais detalhada faremos mais adiante. Nessas crônicas estão reunidos os mistérios e perigos, os locais “proibidos” e os sujeitos sinistros, com intenção de provocar a sedução pela leitura via

suspense. Por conseguinte, também legitima a autorrepresentação de determinados estereótipos modernos que se punham à margem do sistema social. De acordo com O'Donell (2012):

Ao servir de base para a elaboração dos estereótipos construídos pelo autor, a sociedade carioca alimentava uma poderosa imagem literária, capaz de fixar algumas das características que passariam a definir os novos contornos do *ethos* moderno com o qual se identificava boa parte da juventude local. Por um lado, era a partir do estilo de vida por eles definido e defendido, em suas ambiguidades e contradições, que o literato dava forma às suas personagens; por outro, no entanto, ao transformar esse estilo de vida em matéria literária, ele reforçava e legitimava a auto-representação de certos segmentos sobre sua própria peculiaridade, assegurando o destaque de sua condição. Ao chamar a atenção para o sentido “moderno” de tais concepções – marcado mesmo pelo ritmo narrativo rápido e entrecortado do romance, com o qual associava forma e conteúdo – Benjamin Costallat traduzia para um público amplo, não só do Rio de Janeiro como de todo o Brasil, o sentido da autorrepresentação moderna, ainda que por vezes a tematizasse de modo crítico (O'DONNEL, 2012, p.137).

Corroboram, ainda, as palavras da museóloga Maria Augusta Machado da Silva, encontradas na “apresentação” dos *Mistérios do Rio*, publicado nos anos 1990:

A realidade, sobre ele, parece ter sido mais complexa. Benjamin Costallat ousou, para escândalo geral, escrever sobre temas considerados proibidos. Com essa atitude ele dimensionou, com bastante precisão, a dinâmica de uma sociedade que era, a um só tempo, um caldeamento cultural em ebulição, a *Belle Époque* em sua passagem pelo Brasil e o peculiar moralismo do universo vitoriano. Ao assumir o vanguardismo na imprensa e na literatura, fez-se profeta duma sociedade em transformação. (...) A *Belle Époque*, por ele retratada, revela a presença de matrizes parisienses servindo de suporte para fatos e situações vividos nos *bas-fonds* da cidade. Nas crônicas que se estruturam a partir da observação de ocorrências e comportamentos entre as classes sociais diferentes, é forte a influência literária do romantismo e da *Belle Époque*. De forma subjacente, a condenação exigida pelo moralismo vitoriano faz a denúncia da hipocrisia reinante numa sociedade onde a aparência se tornara mais importante que a realidade. (SILVA; In: COSTALLAT, 1990, p.7)

Conforme sugerido pelo título do livro, o autor aborda, como se fosse um investigador da complexa realidade, o Rio de seu tempo, focalizando os cantos mais misteriosos da cidade. Ganha relevo as situações que ofereciam risco aos habitantes. Também pode se destacar o tom pedagógico que decorre dessas narrativas: o narrador instrui o leitor por onde não se deve andar em determinados trechos do Rio, ou em certa hora da noite.

Também Lima Barreto, em *O subterrâneo do Morro do Castelo*, caminha por uma linha parecida: investiga a descoberta de galerias subterrâneas do morro, que

guardava riquezas históricas do Brasil colonial. Alimentava, então, a curiosidade do leitor que acompanhava as notícias sobre o desmanche do morro e nutria a imaginação do público ao narrar detalhadamente alguns acontecimentos lendários, cujo morro e suas galerias formavam o cenário.

No geral, as narrativas impressas nos jornais com os possíveis vínculos do sensacionalismo recebem de seus autores uma série de recursos literários e estratégias de linguagem. Como, por exemplo, a intrusão do cronista como o narrador do próprio texto ou a inclusão de marca autoral, possibilitando um tom testemunhal. A presença da linguagem popular e expressões da oralidade na escrita, reforçava uma cumplicidade aos leitores.

A inserção de temas e fatos coletados do cotidiano, esteticamente construídos sob uma configuração imagística, funcionava para garantir a aparência do real e a visualidade do leitor, bem como os trechos em que se extrapola ou excede a descrição de fatos e imagens. Surgem representações de sujeitos estereotipados e a exposição das “fantasias” dos mesmos, junto com a preferência por uma seleção de temas polêmicos. Algumas narrativas receberão um suporte gráfico e visual dos jornais em que são veiculadas, geralmente ilustrações seguem entremeadas aos textos e sugerem certa relação de complementariedade à interpretação do texto ao leitor.

Essas estratégias do campo da linguagem formam um conjunto de recursos frequentemente utilizados pelos literatos-jornalistas da época, e aprofundaremos esse assunto no capítulo a seguir. Adianto, no entanto, que o método de apuração das matérias que servirão de base para a composição das crônicas literárias seguirão o modelo utilizado pelo cronista João do Rio – principal influenciador dos escritores-jornalistas da época, cujo modo como fez do jornalismo o meio profissional para o seu ofício de cronista passa a ser seguido por outros. Segundo Cristiane Costa:

O método de apuração de João do Rio era o de um repórter moderno: o questionamento das fontes, a circulação por diversos bairros em busca de diversidade, o uso privilegiado das descrições *in loco*. A curiosidade do repórter era semelhante a dos leitores, confirmada pelo sucesso de seus livros e de suas séries de reportagens. (...) soube se encaixar como poucos na nova imprensa, em que era preciso transitar sobre dois meios (o literário e o jornalístico) e mundos (o *grand* e o sub, o do *bas fond* e o do pobre trabalhador) (COSTA, 2005, p.42).

De forma semelhante à experimentação estética das ruas e avenidas remodeladas, da arquitetura e dos monumentos, a imprensa também ofereceu a sua experimentação, por uma intervenção de letras. As crônicas literárias impressas nos jornais representavam agora a nova sociedade, os novos tipos sociais, a nova paisagem técnica interposta à natural. Tematizavam situações da realidade, do cotidiano moderno. Problematizavam o espaço e o tempo.

O sujeito representado precisava lidar com as novas aparelhagens, novos inventos técnicos. Deixaram os cavalos e burros e foram andar de bonde ou automóvel, e, quando seguiam a pé podiam enxergar mesmo se fosse noite, graças à magia operada pela nova rede elétrica, enquanto ouviam o barulho da cidade noturna e se deixavam entorpecer pelo brilho da iluminação.

Assim, o gênero cronístico, também como um veículo no qual será empregado e disseminado o viés sensacionalista por seus escritores e editores, passa a ganhar a atenção do público que encontrava no jornal um meio de entretenimento que os entrelaçasse ao cotidiano moderno. Ao mesmo tempo, tal veículo era enriquecido pelo emprego da estética literária e desapegado do compromisso utilitarista do periódico.

Conforme considera Marcelo Bulhões (2007, p.47), um “gênero ao mesmo tempo jornalístico e literário. Uma forma híbrida, portanto, vivendo em condição ambivalente. (...) no Brasil esse é o conceito moderno triunfante. (...) ela [a crônica] tem lugar assegurado nas páginas dos jornais”:

Funcionando como recanto destinado a arejar o peso da folha diária, tão carregada de preocupações e tensões da vida contingente. O tom da crônica seria, pois, o da descontração, da leveza e do descompromisso, mesmo quando lança um olhar para o mais terrível e urgente dos acontecimentos da atualidade. (BULHÕES, 2007, p.48).

Através da leitura das crônicas desses literatos-jornalistas, podemos encarar e compreender a complexidade do país ou mesmo da nossa modernidade: há narrativas cujas sensações produzidas pela leitura são gostosas, leves, como as famosas domingueiras e seus momentos de parar para fruir a arquitetura de um prédio recém-construído, mas há outras em que se provoca o medo, o pavor, o choque, com matérias retiradas da própria realidade cotidiana.

O jornal, nesse primeiro passo da modernidade, fará repercutir também as nossas mazelas, os nossos contrastes, contrariedades e complexidades. Era virar a

página do jornal e se deparar, por exemplo, com senhoras tomando chá à inglesa em Botafogo, celebridades nacionais provando das modas francesas comercializadas no centro do Rio, senhores envolvidos no jogo do bicho ou baralho, indivíduos que se adaptam às aparelhagens da vida moderna, mocinhas que são desvirginadas por magnatas e mocinhos que aderem à vida malandra, registros fotográficos dos passeios de “gente bem lançada” ou da suntuosidade do Municipal, além dos inúmeros anúncios, classificados, caricaturas etc.

Assim, em *loop* dinâmico, (des)contínuo e moderno, com os movimentos oculares dos leitores acompanhando a leitura folha por folha do jornal da capital federal ou com os ouvidos aguçados dos leitores-ouvintes (muitos dos quais ainda eram analfabetos), fixava-se o hábito da leitura sensacionalista dos *faits divers* e demais narrativas que “faziam a cabeça” dos leitores-consumidores.

A cidade se modernizava e cada vez mais eram consumidos os noticiários e demais narrativas que tratavam dos riscos e perigos que o contexto da modernidade possibilitava: crimes hediondos, assassinatos, suicídios, roubos, assédios, atropelamentos, acidentes diversos, consumo de drogas etc. eram divulgados e editados sob um viés sensacionalista: ampliados para cumprir a função de provocar ou estimular no leitor a sensibilidade da experiência retratada.

No tocante à linguagem empregada, esses assuntos recebiam uma feição “bombástica” para chamar a atenção do leitor. Consonante à verificação de Ben Singer (2004, p.110) aos impressos nova-iorquinos, o emprego desse tipo de linguagem “não surpreende, uma vez que a imprensa tinha um óbvio interesse comercial em retratar o mundo com um tom drástico. Afinal, clamor público e emoções fortes, e não o realismo cotidiano rotineiro, vendiam jornais”.

3 CRÔNICAS E AS TENSÕES ENTRE IMPRENSA, CIDADE E LITERATURA

Atentou contra a existência
 Num humilde barracão
 Joana de tal, por causa de um tal João

Depois de medicada
 Retirou-se pro seu lar
 Aí a notícia carece de exatidão

O lar não mais existe
 Ninguém volta ao que acabou
 Joana é mais uma mulata triste que errou

Errou na dose
 Errou no amor
 Joana errou de João
 Ninguém notou
 Ninguém morou na dor que era o seu mal
 A dor da gente não sai no jornal

“Notícia de Jornal” – Haroldo Barbosa e Luiz Reis²⁵

Esta parte destina-se ao estudo do tenso diálogo entre a atividade literária, os jornais da *Belle Époque* e a vida urbana moderna, expressa nas crônicas escolhidas para leitura crítica. Muitas crônicas dos vários autores colaboradores da imprensa da época foram reunidas, com o passar do tempo, em obras, em livros propriamente. O transporte das crônicas dos jornais para os livros já é, por si só, uma questão a ser problematizada e investigada. Porém, para não fugirmos dos nossos propósitos, deixaremos aberta essa questão, mas não sem um comentário geral.

Sabemos que, como gênero publicado em periódicos, as crônicas possuem um fator determinante, compreendido pelo seu caráter efêmero, mas que pode resistir e permanecer, quando transportadas para obras, por meio de publicações. Independente disto, relaciona-se sobretudo com o meio de produção, publicação e circulação do periódico, impresso no momento presente, no “agora”. Nesse sentido, também se percebe, em seu aspecto constitutivo, a sua afinidade com outras linguagens efêmeras, fragmentárias ou instantâneas, como a fotografia, por exemplo.

Como gênero moderno, a crônica se apresenta transformada, trazendo em si as mudanças que sofreu ao longo de sua existência. Conforme notou Thiago Mio

²⁵ O samba “Notícia de Jornal”, de Haroldo Barbosa e Luiz Reis, pertence à oitava faixa do álbum *Chico Buarque & Maria Bethânia – Ao vivo*. Gravado no Canecão/Rio de Janeiro pela gravadora Phonogram Philips (1975). Confira em: https://www.youtube.com/watch?v=YmRC_5i26eM.

Salla (2010), adquire caráter flexível, irregular, híbrido, fluido e permeável, situado entre o jornalismo e a literatura. Notadamente mais curta e mais popular, sobretudo quanto ao nível da linguagem, ela dá conta de absorver inúmeros assuntos de diversas áreas da vida humana e social, e, também por isso, de maneira mais ampla, aproxima-se de qualquer tipo de leitor.

A crônica-reportagem, por exemplo, surge na *Belle Époque* carioca com o aparecimento de um modelo profissional de cronista, que une o indivíduo das letras e da arte literária ao universo do jornalismo. Assim, surge o “cronista-repórter”, tão bem representado pela figura de um João do Rio – possivelmente, o que mais influenciou os literatos-jornalistas de sua época. De acordo com a pesquisadora Giovanna Dealtry (2016), esse tipo de crônica:

... de caráter investigativo, surge no panorama literário e jornalístico da *Belle Époque* carioca não apenas como fonte de informação ou registro histórico, mas igualmente como narrativa que cria sentidos efêmeros – em forma de instantes, fotogramas – capaz de capturar a cidade em mutação. Nesse sentido, a crônica pode ser vista como gênero ideal do registro da modernidade, pela sua forma híbrida e por acompanhar a velocidade de transformação do presente (DEALTRY, 2016, p.141).

Transportá-la, então, para o livro é permitir que sobreviva ao caráter efêmero e circunstancial do presente, prolongando e ressignificando o seu caráter datável, já que o tempo de sobrevivência do jornal é bem mais efêmero, curto, comparado à natureza do livro, da obra. As razões para tal transposição podem ser várias, talvez pela importância histórica ou, quem sabe, pelo emprego de estilos interessantes trabalhados por seus autores diversos, entre outras razões.

3.1 Delimitações

Se as crônicas da imprensa sensacionalista da *Belle Époque* representaram um verdadeiro sucesso de vendas e alavancaram a carreira profissional de seus autores, possivelmente poderiam também funcionar como uma boa propaganda para a reprodução das mesmas em livros cuja autoria traria um nome icônico ou, no mínimo, já conhecido. Trabalharei com textos de três autores icônicos (colaboradores dos jornais da *Belle Époque* carioca), representantes do período. São eles: Lima Barreto, João do Rio e Benjamim Costallat.

Utilizarei as obras (os livros) que reúnem as crônicas produzidas por esses autores para diversos periódicos impressos do período histórico-cultural da *Belle Époque* carioca. Faremos, então, referências às obras: *O Subterrâneo do Morro do Castelo* (1997) e *Vida Urbana* (1956), de Lima Barreto; *Vida Vertiginosa* (1911) e *A alma encantadora das ruas* (1991), de João do Rio; e *Mistérios do Rio* (1990), de Benjamim Costallat. Atualmente, há estudos que caminham por semelhante linha, enveredando-se pelas crônicas de Álvaro Moreyra, Bastos Tigre, Coelho Neto, Gonzaga Duque, Medeiros e Albuquerque, Olavo Bilac, dentre outros literatos-jornalistas da época.

Antes de prosseguir ao próximo tópico, tentaremos acompanhar, brevemente, um pouco da trajetória desses três ícones da literatura e do jornalismo brasileiro. Afonso Henriques de Lima Barreto (13/05/1881 — 01/11/1922), fez sua estreia como jornalista em 1905, com *O Subterrâneo do Morro do Castelo*, misturando literatura com reportagem, de maneira seriada, no *Correio da Manhã*. Em 1907, contribuiu para uma revista de grande circulação, ao se tornar secretário da *Fon-Fon*, a pedido do poeta e jornalista Mário Perdeineiras.

Entretanto, sua permanência nessa revista foi de curtíssima duração, tanto que, no mesmo ano (1907), sentindo-se desvalorizado, demite-se e lança sua própria revista *Floreal*. Nela, chegou a publicar, por partes, o romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Em 1909, torna a lançar a mesma obra em edição feita em Portugal. Além disso, contribuiu para as revistas *ABC* e *Careta*. Publicou o seu *Triste Fim de Policarpo Quaresma* nas páginas do *Jornal do Commercio* em 1911, pagando do próprio bolso a edição em livro, lançada em dezembro de 1915. Pela editora *Revista do Brasil*, de Monteiro Lobato, em 1919, lança o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Após sua morte, anos mais tarde, com o esforço de seu biógrafo Francisco de Assis Barbosa e outros pesquisadores/colaboradores, toda a obra de Lima Barreto foi reunida em novas publicações. Isso facilitou ainda mais o acesso do público às obras barretianas tanto quanto fomentou maior comprometimento acadêmico ao estudo desse escritor/jornalista, que viveu em compromisso com o universo das letras. Atualmente, é respeitado como um dos nossos mais importantes escritores brasileiros, cujo acervo foi considerado pela UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) como “Memória do Mundo”, em 2017.

João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto é o nome de batismo de João do Rio (05/08/1888 — 23/06/1921). Entre 1900 e 1903 colaborou sob diversos pseudônimos com vários órgãos da imprensa carioca, como *O Paiz*, *O Dia*, *Correio Mercantil*, *O Tagarela*, *O Coió* e *Serões*. Em 1903 foi indicado por Nilo Peçanha para a *Gazeta de Notícias*, onde permaneceu até 1913.

A *Gazeta de Notícias* foi um dos veículos mais importantes na trajetória de João do Rio, porque foi neste jornal que, em 26 de novembro de 1903, nasceu seu pseudônimo mais famoso, assinando o artigo *O Brasil Lê* – espécie de enquete sobre as preferências literárias do leitor carioca.

E, como indica Gomes (1996, p.84), “daí por diante, o nome que fixa a identidade literária engole Paulo Barreto. Sob essa máscara publicará todos os seus livros e é como granjeia fama. Junto ao nome da cidade”. E é, finalmente, como “João do Rio” que assina o texto do magnífico álbum sobre o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, lançado pela *Photo Musso* em 1913.

Assim, ao alcançar o *ethos* de cronista profissional, Paulo Barreto (ou simplesmente João do Rio) representou o surgimento de um novo tipo de jornalista na imprensa brasileira do início do século XX, conforme dizem os seus biógrafos. Porque, até então, o exercício do jornalismo por literatos e intelectuais era encarado como “bico”, isto é, uma atividade menor para pessoas que possuíam muitas horas à disposição (como, por exemplo, os funcionários públicos).

Paulo Barreto move, pois, a criação literária para um segundo plano e passa a viver de uma nova forma profissional, empregando seus pseudônimos (mais de onze) e atraindo diversos públicos e leitores. Além de colaborador, foi também diretor da revista *Atlantida* (1915 – 1920).

Benjamim Delgado de Carvalho Costallat (1897 — 1961), além de frequentador assíduo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, estreou na imprensa aos 21 anos de idade, com a coluna de crítica musical *Da letra F n.2*, publicada no jornal *O Imparcial*. Foi colaborador fixo dos jornais *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Brasil*, para o qual trabalhou até 1959.

Influenciado por João do Rio, escrevia crônicas sobre o submundo do Rio de Janeiro. Ficou bastante conhecido pela sua polêmica série *Mistérios do Rio*, para o *Jornal do Brasil*, por volta de 1924. O seu primeiro livro, *A Luz Vermelha*, foi publicado em 1919, e, em 1923, o seu *Mademoiselle Cinema* foi censurado e

recolhido das livrarias, considerado pornográfico e contrário aos valores morais da família brasileira.

Foi, sem dúvida, um grande empreendedor das letras populares impressas. Além de também se dedicar ao mercado publicitário, em 1928 fundou com o empresário italiano José Miccolis, a editora *Costallat & Miccolis*, dedicada a livros de grande apelo popular, muitas vezes sensacionalistas. Publicou autores como Mauro de Almeida, Antonio Celestino, Patrocínio Filho, Ribeiro Couto e Orestes Barbosa, todos conhecidos pelo seu trabalho na imprensa carioca. Os títulos remetiam, invariavelmente, a temas como sexo e violência.

É possível que, tendo percebido rapidamente o gosto dos leitores pelas narrativas de cunho popular que os entrelaçavam aos fatos da própria realidade cotidiana, da vida diária, tenha feito disso a sua própria fórmula de sucesso em sintonia com a lógica do consumo que contaminava a sociedade. Talvez tenha mesmo percebido o jornal, conforme destacou Bulhões (2007, p.27), “como um produto cuja gênese se insere em uma fase decisiva da vida capitalista”.

3.2 Caleidoscópico de temas, tipos, espaços e tempos nas ruas

Para ser mais preciso, ao final do segundo capítulo (subcapítulo 2.2: *Difusão do sensacionalismo nos periódicos impressos do início do século XX*), comento sobre os recursos literários e estratégias de linguagem mais evidentes ou que podem caracterizar um viés sensacionalista. Neste tópico, aprofundo essa questão com base na leitura de crônicas literárias da imprensa da *Belle Époque* carioca. Apesar de não pretender tratar somente do sensacionalismo é muito interessante verificar a presença dos recursos que afetam os leitores, tanto nas crônicas literárias quanto nas notícias de jornais.

Trata-se tanto de recursos de linguagem e de estilo quanto de seleções feitas pelos próprios cronistas a respeito dos elementos que cercam a narrativa. Ou seja, nossa verificação se dará pelas evidências que observarmos, por exemplo, no campo das escolhas de um foco narrativo, do registro do espaço e do tempo, da fixação de um nível de linguagem, bem como nos importa compreender a construção de estereótipos e a representação de temas e situações que visam manifestar novos

sentidos intrínsecos à modernidade. Procederemos, portanto, ao exame desses traços nas crônicas literárias dos autores que comentávamos anteriormente.

Começamos pela inclusão da pessoalidade, ou mesmo uma marca autoral, no texto sensacionalista. Este recurso serve para gerar tanto a proximidade com o leitor – como se tecesse um diálogo, convidando-o à participação – quanto o efeito de “realidade”, garantindo os aspectos de verossimilhança e a aparência do real ao texto. A utilização da primeira pessoa (tanto do singular quanto do plural), por exemplo, permitirá ao jornalista (ou ao repórter) transfigurar-se como um narrador-personagem, abrindo os caminhos para diversas formas de criação literária.

Nas crônicas de Lima Barreto é possível perceber, na maioria das vezes, a recorrência de um foco narrativo que se inicia com a utilização da primeira pessoa do plural, mas que passa para o singular durante o curso da narrativa. Como acontece na crônica “Quantos”, publicada no *Correio da Noite*, em 18 de dezembro de 1914. Vejamos: “Os nossos financeiros do congresso, ou fora dele, são deveras interessantes. Tateiam, hesitam, andam às apalpadelas, nos casos que mais precisam de decisão” (BARRETO, 1956, p. 59).

A crônica tematiza a questão do tributamento sofrido pelos empregados públicos cariocas no início do século XX. Percebe-se a escolha da primeira pessoa do plural para introduzir o assunto – possivelmente divulgado pela imprensa e comentado nas ruas – como se convidasse o leitor para perto, para uma conversa. Até que imprime a sua própria opinião, utilizando a primeira pessoa do singular:

Como já tive ocasião de dizer, é razoável que a Pátria “pronta”, “morda” os seus filhos “prontos”; e eu, que estou em causa, não protesto absolutamente.

Estou cordialmente disposto a contribuir com os meus “caraminguas” para a salvação do país mais rico do mundo. Agora, uma coisa, caros senhores legisladores: quanto tenho de pagar? (BARRETO, 1956, p.59)

Desta maneira, o cronista alarga a possibilidade não só de refletir sobre uma questão que fazia parte da realidade cotidiana dos empregados públicos do Rio de Janeiro, como também insere os seus leitores ao centro de tal discussão. A pergunta “quanto tenho de pagar?”, reforça, ainda que ilusoriamente, o tom de conversa impresso na crônica. Como se desse liberdade aos seus leitores para ter com ele um diálogo, e, juntos, refletirem a respeito do assunto.

Como se vê, o movimento que o cronista adota, quanto ao foco narrativo, faz transitar uma consciência que vai do “coletivo” para o “individual”. É um movimento

que parece, educadamente, pedir licença para se aproximar do leitor. Quando se utiliza o “nós”, insere os assuntos que rondam a coletividade para o alargamento e discussão.

Em contrapartida, quando se utiliza o “eu”, transfigurando-se como um narrador-personagem, insere elementos da subjetividade. Isto demonstra uma consciência coletiva, mas não afasta a individual, já que é com ela que imprime suas opiniões, geralmente em tom de protesto – ainda que, ironicamente, no texto o cronista afirme que não – contra certas manobras políticas praticadas em sua época.

Outra maneira de perceber uma marca autoral nessa mesma crônica, dá-se quando o narrador insere um dado autobiográfico, isto é, que se ajusta a sua própria vida:

Tomo a respiração, vou para casa e abençoo o congresso: homens sérios!
Viram bem que dez por cento era muita coisa!
Não confesso a minha alegria à mulher e aos filhos, porque os não tenho,
mas canto a satisfação pelas ruas, embora os transeuntes me tomem por
louco (BARRETO, 1956, p.59).

Neste trecho, as ironias seguem mescladas à voz narrativa. A primeira, evidentemente, diz respeito à adjetivação atribuída aos homens do congresso: “sérios!”, quando, na verdade, o que se pretende expressar é o contrário. A segunda estaria em confessar uma alegria à mulher e filhos que não possuiu, nem em vida (elemento autobiográfico), e sair cantando a satisfação pelas ruas. Além disso, há também um tom de protesto ao manifestar sua opinião aos assuntos políticos, o que contribui tanto para problematizar quanto para polemizar o assunto.

Em João do Rio, assim como em Benjamim Costallat, o foco narrativo também estará representado pela utilização da primeira pessoa, oscilando, às vezes na mesma crônica, entre singular e plural. João do Rio, na obra *Vida Vertiginosa* (1911), apresenta um “eu” mais atento às mudanças e transformações da sociedade de sua época, um tanto quanto tradutor, à sua ótica, da vida moderna – e o faz com muito profissionalismo. Para exemplificação, observemos o trecho da crônica “O reclamo moderno”:

Eu sabia precisamente de ver combinar várias empresas no escritório de um milionário, pobre há oito anos. O reclamo! É preciso dar na vista, chamar a atenção. Foi-se o tempo da frase: — a boa qualidade impõe-se. Não há boas qualidades: há reclamo, a concorrência, a intensidade de reclamo do rumor. Todos nós estamos à porta de uma barraca de feira, ganhando a excelência dos nossos produtos (RIO, 1911, p.71).

Comentando sobre a técnica do “reclamo” – uma espécie de publicidade, que podia ser executada por um indivíduo, anunciando produtos ou serviços aos berros, mas que também passa ser realizada por meio de cartazes e prospectos –, utiliza a primeira pessoa do singular. Assim, o cronista faz-se também narrador-personagem ou testemunha.

No entanto, no correr de sua reflexão, percebendo talvez já a formação de uma sociedade de consumo em largo crescimento – que parecia favorecer desde a intensa concorrência entre diferentes tipos de mercado a uma possível troca da qualidade pela fama do produto –, o cronista se põe junto à coletividade, expressa pela primeira pessoa do plural: “Todos nós estamos à porta de uma barraca de feira”.

Já Benjamim Costallat, apesar de optar por iniciar suas crônicas, quase sempre, utilizando-se do discurso direto, ou seja, com apresentações de diálogos, também usa a primeira pessoa, demonstrando-se participante das ações narradas, como um repórter que participa das próprias matérias, geralmente polêmicas. Como acontece na crônica “No bairro da cocaína”. Logo no início, já é possível notá-lo transfigurado como um narrador-personagem que se comporta como um repórter na coleta de suas matérias: “À noite, eu lá estava no jardim da Glória. Pelas alamedas desertas e iluminadas, o meu olhar se estendia sem ver ninguém. Ia à procura do homem misterioso – do vendedor de cocaína” (COSTALLAT, 1990, p.21).

Esse “eu” não só observa e qualifica o espaço, como lhe coloca profundidade – “o meu olhar se estendia” – e se torna testemunha das próprias ações que narra, o que contribui para conferir credibilidade às mesmas. Dessa forma, o leitor tinha a certeza ou a impressão de que o texto tratava de um fato com cenas reais. A atmosfera de perigo faz seduzir o leitor, ou pela curiosidade de saber o desenrolar das ações narrativas, ou mesmo pelo desejo inconsciente de também sentir na pele o perigo representado.

Semelhantemente, o mesmo processo ocorre em outras crônicas, como, por exemplo, em “A favela que eu vi”: “O maior perigo que eu encontrei na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo” (COSTALLAT, 1990, p.34). Neste trecho, a descrição do espaço pelo narrador ganha outras dimensões.

Não é o perigo oferecido pela cidade noturna que está em xeque, mas o propiciado pelo ambiente desregular da favela, do morro propriamente, não plano, e com obstáculos a cada passo. A utilização de uma locução adverbial – “lá de cima” – marca esse espaço e também oferece ao leitor uma noção de distância e altura. Esta noção é reforçada, em outro trecho, com a visão da cidade pela perspectiva do narrador, quando chega ao pico da favela. Vejamos:

O Rio desdobrava-se, com as suas casarias minúsculas, numa extensão imensa. O canal do Manguê era uma reta de palmeiras, pequeninas, como as árvores japonesas. As estradas de ferro, rasgando a cidade de trilhos, pareciam um brinquedo de criança (COSTALLAT, 1990, p.36).

Dessa forma, o tipo de narrador das crônicas de Benjamim Costallat oferece ao leitor uma visão espacial detalhada. Também exercita a vista do alto da cidade, situação muito em moda usada pelas técnicas de efeitos ópticos, como a de panoramas. A depender do posicionamento do narrador na trama, essa visão pode vir a tomar outras dimensões, outras perspectivas. No entanto, escolhe representar, de maneira enfática e extraordinária, certos ambientes cariocas misteriosos e marginalizados, relacionados a perigo, violência, subversão, vícios e crimes, com claro viés sensacionalista.

Como, por exemplo, em “O jogo do Bull-Dog”: “Não podia ser mais inesperada a visão que tínhamos diante de nós. Estávamos em um dos mais perigosos antros do Rio de Janeiro” (COSTALLAT, 1990, p.46). Trata-se de um narrador que afeta, potencialmente, a sensibilidade do leitor ao transportá-lo, via leitura, aos locais mais perigosos do Rio. A expressão “antros” indica, segundo a visão do narrador, a sordidez do local, bem como os riscos que o ambiente poderia oferecer, impulsionando a sensação simultânea de repugnância e ameaça ao leitor. Por outro lado, informa sobre atos praticados nos bastidores da dita “cidade maravilhosa”.

Como vimos até aqui, a escolha do narrador em primeira pessoa (singular ou plural), em textos sensacionalistas ou não, intensifica o teor testemunhal e dá ênfase às imagens do real a serem decodificadas, como também provoca um efeito de envolvimento e/ou impacto junto ao leitor. Ou seja, quanto mais marcas pessoais e maior tom de cumplicidade firmado no texto, mais atinge o leitor que é ou não ludibriado por uma espetacular aparência do real. As figurações do narrador como personagem, repórter ou testemunha não só contribuem para determinar e qualificar o espaço através de sua própria visão e experiência com o meio representado, como

conferem ao cronista o poder criativo e a liberdade de expressão que são concedidos pela arte literária.

Portanto, é sob a máscara de um narrador-personagem ou testemunha, que o cronista qualificará o espaço onde se encontra ou por onde transita. Da mesma forma, qualificará também os personagens que fazem parte do cenário de suas tramas. A crônica “O jogo do Bull-Dog”, de Benjamim Costallat exemplifica esse processo:

Estávamos em um dos mais perigosos antros do Rio de Janeiro. Imaginem uma espécie de porão, a luz ali é de porão, uma espécie de alcova, sem uma janela, sem ar, sem luz, uma alcova cimentada e fétida, terrivelmente fétida – um fedor de urina acumulada, de vespasiana, de mictório sujo – estreita, tendo como parede, de um lado, uma divisão de madeira, com um tanque, uma bica d’água, uma mesa feita por dois cavaletes e algumas tábuas, um pequenino pano verde roto e manchado, sobre esse trapo um baralho usado e sebento, alguns níqueis e ao redor de tudo isso umas caras, atentas e febris... E que caras!... Que fisionomias! Que máscaras patibulares e sinistras! (COSTALLAT, 1990, p.46)

Nesse horroroso espaço fétido, pequeno e fechado, com rarefeita luminosidade, surgem curiosas personagens que o narrador fará questão de apresentar para o leitor, segundo a percepção que tomará delas. A descrição estética do lugar, com riqueza de detalhes, contribui para formar no imaginário do leitor a configuração imagística do espaço marginal e criminoso, uma vez que o cronista, na sua maneira de narrar, apela à sensibilidade, aos sentidos, dos leitores – “Imaginem uma espécie de porão”.

O leitor é levado, então, a imaginar o cenário e a sentir as mesmas sensações de repugnância e horror que sentiu o narrador, principalmente nos momentos em que se utiliza como recurso literário a sinestesia, para se estabelecer a credibilidade e a aparência do real à cena: “sem ar, sem luz” / “terrivelmente fétida” / “fedor de urina acumulada, de vespasiana, de mictório sujo” / “pano verde roto e manchado, sobre esse trapo um baralho usado e sebento”.

Com foco centrado nos detalhes que compõem a cena e nas fisionomias dos sujeitos, semelhantemente, apresenta para o leitor, quase tecendo um “retrato-falado”, o personagem cujo título faz referência. “O homem do nariz quebrado não podia deixar de ser o ‘Bull-Dog’, um dos grandes chefes da misteriosa população de malandros do Rio de Janeiro” (COSTALLAT, 1990, p.46).

Outro recurso recorrentemente utilizado pelo cronista é verificado por um tipo intencional de repetição (seja por meio de anáforas como por reiteração), o qual

serve para retomar uma ideia já expressa, mas com a intenção de reforçá-la, ou mesmo intensificá-la. Isso ocorre nessa mesma passagem, quando o narrador torna a enfatizar a fisionomia dos frequentadores de tal espaço marginal. Sobretudo quando se utiliza, repetidas vezes, os advérbios de intensidade e a exclamação, a fim de atingir a sensibilidade do leitor: “umas caras, atentas e febris... E que caras!... Que fisionomias! Que máscaras patibulares e sinistras!”.

Em seguida, apresenta e qualifica a personagem que fiscaliza o local:

Um menino de quatorze anos, tipo de tuberculoso, o lenço na boca, tossindo, encostado ao enorme preto, seguia com toda a atenção os seus menores gestos. (...) a sua cara de menino, quase de uma criança, minado pela tuberculose, aristocratizado pela doença, oferecia um doloroso contraste... (COSTALLAT, 1990, p.47)

Além do menino, o narrador presta atenção em um personagem que, em dado momento, junta-se ao grupo. Trata-se de “um grande arrombador!”:

Esse grande foi dito como quem dissesse com grande entusiasmo – um ilustre arrombador!”
 — É bom de fato?
 Maravilhoso arrombador. Não há cofre, não há fechadura, não há portão que resista à sua habilidade. É um dos mais famosos arrombadores que temos...
 — Veja, tão moço. E já em plena glória! (COSTALLAT, 1990, p.48).

Na mesma crônica, comenta ainda sobre quatro empregados que se revesavam e pagavam à polícia, quando fosse necessário, para deixá-los “trabalhar” em paz. O cronista qualifica suas personagens, geralmente, pelas marcas encontradas em suas fisionomias e pela brutalidade ou fragilidade de seus corpos. Alguns não recebem um nome propriamente, mas são chamados pelo cargo que ocupam na vida profissional ou criminosa, e, também, pela habilidade que possam apresentar. Quando não, são conhecidos pelo apelido. Em geral, esses personagens surgem tipificados na trama, faltando-lhes densidade psicológica, mas podem ser reconhecidos pelos leitores dos *faits divers* policiais divulgados à época, pela identificação de determinados traços característicos.

No que tange à percepção e à qualificação do espaço, a depender do local onde esse narrador se posiciona, vemos representados os espaços internos e externos mais sinistros da cidade. Em “A favela que eu vi”, por exemplo, o narrador qualificará tanto a parte baixa, calçada mas esburacada, quanto as partes desregulares e mais altas do morro.

Ainda em Benjamim Costallat, em “Na noite do subúrbio”, o narrador qualificará Ramos – bairro do subúrbio do Rio –, levando em consideração a demarcação temporal, já que transita pela localidade durante a noite. Caracteriza, então, o bairro pelas suas ruas desertas e esburacadas, largas e mal iluminadas, pelo silêncio profundo que embalava o sono exausto, “pesado e triste” de seus habitantes. O bairro é visto como o “dormitório” de uma população que precisava se deslocar logo cedo para trabalhar. Dessa forma, também determina essa população como:

(...) uma população exausta que faz duas viagens por dia, muitas vezes em pé, nos carros repletos da Leopoldina. É uma gente que acorda já cansada, pensando nas duas viagens de trem, no calor, na poeira, no dia que recomeça, idêntico ao da véspera e que se repetirá na manhã seguinte (COSTALLAT, 1990, p.74).

Na crônica “História Macabra”, de Lima Barreto para a *Careta*, de 17 de julho de 1915, são encontrados qualificativos análogos quanto ao espaço, destinados à região suburbana carioca. Nesta crônica, o narrador-personagem observa as ruas do Engenho Novo e de Todos os Santos ao acompanhar o carro fúnebre que carregava o corpo de um amigo ao cemitério de Inhaúma. Vejamos um trecho:

Seguimos e eis-nos na Rua José Bonifácio, em Todos os Santos. Esta rua há vinte anos que foi calçada; e, desde essa longínqua data, o seu calçamento não tem recebido o menor reparo. Os buracos nele são abismos e o cocheiro do coche fúnebre, ao desviar-se de um bonde, caiu em um deles, o caixão foi ao chão, o cadáver saltou de dentro deste e o meu amigo, ainda mesmo depois de morto, ficou machucado. (BARRETO, 1956, 102-3).

As crônicas “Onde às vezes termina a rua”, “Crimes de amor”, “A galeria superior”, “O dia das visitas”, “Versos de presos”, “As quatro ideias capitais dos presos” e “Mulheres detentas”, que fazem parte da obra *A alma encantadora das ruas* (1991), de João do Rio, oferecem para o leitor um observatório rico em detalhes sobre a vida prisional de indivíduos que, supostamente, circularam pelo mundo do crime nos espaços cariocas.

Nessas crônicas, o leitor poderá imaginar certos ambientes – como, por exemplo, a delegacia, a prisão, as galerias, o pátio, entre outros – a partir do modo como narrador-repórter observa, descreve e qualifica, tanto esses espaços quanto os/as criminosos/as. Dessa maneira, também por meio de descrições detalhadas e demais recursos estéticos literários, eram apresentados aos leitores os espaços

relativos à punição, ao cumprimento de penas, ao controle e à vigilância dos sujeitos que ofereciam uma série riscos à sociedade. Conforme ocorre nas cenas que seguem abaixo para exemplificação:

Dentro, o pátio está limpo de serventes. Das janelas da secretaria, alguns funcionários deitam olhares distraídos. Duas filas de criaturas parece ligarem a porta de ferro aos dois portões das galerias. E nessas galerias o espetáculo é medonho (“O dia das visitas”: RIO, 1991, p.150).

.....

A galeria superior é dividida por um tapume, com portas de espaço a espaço para o livre trânsito dos guardas. Os presos não podem ver os cubículos fronteiros. Os olhos abrangem apenas os muros brancos e a divisão de madeira que barra a cal das paredes. Quando a vigilância diminui, falam de cubículo para cubículo, atiram por cima do tapume jornais, cartas, recordações.

(...)

Ah! essa galeria! Tem qualquer coisa de sinistro e de canalha, um ar de hospedaria da infâmia à beira da vida. Nos cubículos há, às vezes, dezenove homens condenados por crimes diversos, desde os defloradores de senhoras de dezoito anos até os ladrões assassinos. A promiscuidade enjoa. No espaço estreito, uns lavam o chão, outros jogam, outros manipulam, com miolo de pão, santos, flores e pedras de dominó, e há ainda os que escrevem planos de fuga, os professores de roubo, os iniciadores dos vícios, os íntimos passando pelos ombros dos amigos o braço caricioso... (“A galeria superior”: RIO, 1991, p.145).

Com a modernidade, os métodos de punição e controle da ordem também se modernizam. João do Rio soube captar esses espaços e traduzir as suas dimensões aos leitores que ainda se adaptavam à vida moderna no Brasil, cujas ideias propaladas pelas autoridades políticas enfatizavam a ordem e o progresso, tanto quanto o esforço civilizatório (também no sentido de educar) a população em geral. De certa forma, a crônica esclarece tanto para os leitores quanto para “os professores do roubo” e “os iniciadores dos vícios” qual espaço será destinado aos delinquentes ou desordeiros: “qualquer coisa de sinistro e de canalha, um ar de hospedaria da infâmia à beira da vida”.

A metáfora “hospedaria da infâmia à beira da vida” não apenas sugere uma imagem como descreve bem o moderno espaço prisional pela ótica do cronista. Primeiro, considera-se a hospitalidade do espaço e os presos como hóspedes, mas um termo qualifica esse espaço: a infâmia, ou seja, trata-se de um alojamento para os seres considerados desonrados, desacreditados e desprezados pela sociedade. Já a expressão “à beira da vida” – antes de ser interpretada como “à beira da morte” – determina mesmo a condição marginal dos presos, isto é, serão punidos em vida, mas à margem (“à beira”) da sociedade.

Tomando cuidado em registrar tudo quanto as vistas alcançassem, o narrador traduz para a linguagem cronística nos jornais, por meio da palavra impressa, os espaços e seus figurantes sob diferentes ângulos. Conforme ocorre, de maneira gradativa, em “A galeria superior”. Há, primeiro, a descrição com a noção da amplitude da galeria “dividida por um tapume, com portas de espaço a espaço”, para, depois, focalizar os seus espaços menos amplos: os cubículos divididos por tapumes de madeira. Tal modo de descrever os espaços dá ao leitor a noção ou a ilusão de realidade. Faz com que o leitor visualize ou imagine o cenário com feições reais, bem como sugere movimento e perspectiva à configuração imagística.

Também a maneira como registra as personagens desse cenário remete ao modo como esse narrador as observam. Mesmo havendo alternância entre focos narrativos: da primeira para a terceira pessoa, ou seja, do personagem (“repórter”) ao observador, o cronista utiliza o tipo narrador-observador para detalhar e expor suas apreensões do lugar e dos figurantes. Desta maneira, torna também o leitor um observador das cenas que descreve. Independente de onde esse leitor estiver, ele poderá “visitar” esses espaços por intermédio da leitura.

De certa forma, a observação detalhada do narrador, entrelaçada à imaginação de seus leitores, contribuía para a fixação de estereótipos marginais ou criminosos que circularam no Rio de Janeiro do início do século XX. Em outra crônica, “Mulheres detentas”, é possível acompanhar o olhar desse narrador passeando sobre os corpos femininos, atento aos detalhes que lhes servem para caracterizá-los:

- Como se chama?
- Quantos anos tem?
- Francisca Maria.
- Tenho vinte.

E estava havia cinco naquela vida de horror. E assim a Carmem da Rua Moraes e Vale, e assim a Carmelina com uma navalhada na face, vibrada pela rival enquanto dormia, e assim a velha Rosa Maria à espera da liberdade apenas para continuar o seu fadário e voltar à detenção. Todas estão tatuadas, tatuadas nos seios, ombros, tatuadas nos braços, nas pernas, no ventre, tatuadas nas mãos, algumas até tatuadas na testa. Esses riscos azuis e essas manchas negras dão-lhes um aspecto bárbaro, um ar selvagem. Nenhuma decerto tem mais família ou amizades duradouras. A tatuagem para os seus pobres corações apodrecidos é como a exteriorização da saudade. Muitas têm, entre espadas, cristos, sereias, peixes, coroas imperiais, o nome dos que lhes deram o ser, o nome dos irmãos, o dos filhos perdidos e dos amantes que se foram: muitas, nas horas de solidão, têm na própria pele a recordação da eterna dor (RIO, 1991, 166-7).

É interessante observar que essas crônicas demonstram uma preocupação de vista que se ajusta aos inventos ópticos da época, como, por exemplo, o estereoscópio, a fotografia e o primeiro cinema. Como acabamos de ver, o olhar do narrador-repórter mira os detalhes corpóreos de cada detenta, capturando os sinais que guardam segredos de suas delinquências, e que também indicam o lugar marginal das personagens na sociedade a que pertencem.

Há, nesses cronistas, grande preocupação com a descrição estética do olhar, que remete à própria lente das suas observações, a qual se materializa em linguagem literária. Como, por exemplo, a apreensão de João do Rio ao ver nos “riscos azuis” e nas “manchas negras” um “aspecto bárbaro, um ar selvagem”. O que nos permite associar ao gosto pela leitura das narrativas policiais em moda, bem como à técnica do criminologista francês Alphonse Bertillon, criador da antropometria judicial, conhecida como “sistema Bertillon”, que permitiu verificar em marcas corpóreas os prováveis indicativos criminosos.

Ao descreverem os personagens com dedicada atenção aos detalhes físicos e às vezes emocionais, esses cronistas exemplificam quais identidades são postas à margem da sociedade ordeira e regulamentada. Como, por exemplo, as que acabamos de ver na crônica de João do Rio. Benjamim Costallat, no entanto, se especializará na representação desses seres tipificados, ou mesmo estereotipados, como, por exemplo, o chefe da favela “Zé da Barra” de “A favela que eu vi”, o “pai de santo” e a “mulatinha” de “Na noite do subúrbio”, o “traficante” de “No bairro da cocaína” etc.

Costallat percebe, ainda, uma organização paralela ao sistema social ordeiro e regulamentado. Ele deixa registrado em “A favela que eu vi” que “o crime tem seus especialistas e sua perfeita organização” (COSTALLAT, 1990, p.34), e, que “o comércio da morte é admiravelmente organizado” em “No bairro da cocaína” (COSTALLAT, 1990, p.21). Na maioria das crônicas, destaca o “profissionalismo” de quem faz do crime, da violência, do vício e do sexo um meio de trabalho.

Ainda em “A favela...” ele descreve os perfis violentos de certos moradores do morro, como, por exemplo, os malandros, o “chefe da Favela” e as “crioulas”. Entretanto, sob sua perspectiva, generaliza ao dizer que “quase todos os moradores são ladrões e intrujões (...). ...comprador e vendedor de objetos roubados” (COSTALLAT, 1990, p.33). Trata-se, pois, de um particular ponto de vista de quem não pertence ao meio, com intenção de traduzi-lo para os leitores, que também não

pertenciam. Talvez, o propósito fosse alertar a leitores de outra classe social sobre esses locais e suas gentes. Contudo, ao generalizar, fixa os estereótipos e estigmatiza o meio, que ele mesmo experimentou, e, apesar do medo, não lhe causou quaisquer danos, senão a emoção de subir o terreno íngreme e acidentado.

Quanto à coletividade residente no morro, a própria palavra “favela” lhe serve para referir à população, destacando a alegria que havia em meio à miséria: “a favela merece a proteção divina porque ela é alegre na sua miséria”, e, imprimindo um tom lírico, ressalta: “apesar da miséria em que vive, toda a favela, sambando, é feliz sob um céu salpicado e lindo de estrelas!...” (COSTALLAT, 1990, p.34).

Também assim, convida o leitor a imaginar, por intermédio dessa representação imagética, um “mundo paralelo” alegre, feliz, movimentado e sonoro, que só o morador da favela, somente o habitante desse mundo, poderia experimentar. Dessa forma, os leitores poderiam se aproximar das sensações da favela (e de seus habitantes). Poderiam perceber que se trata de um mundo em que há miséria como um fator componente, mas a felicidade explicitada seria o seu fator predominante.

Felicidade encontrada, pois, em um espaço que não seguia as mesmas leis da cidade, onde não havia como oferecer o mesmo tipo de educação, escolaridade e outras categorias de necessidades básicas. Mas que, apesar de todas as diferenças comparadas às condições oferecidas pelo meio social privilegiado, havia o contato com o outro, e, sobretudo, com a natureza, com a paisagem iluminada pelas estrelas e embalada pelo ritmo do samba: “a favela, sambando é feliz sob um céu salpicado de estrelas!”.

Em “O jogo do Bull-Dog”, vemos representados os estereótipos de malandros e criminosos, como o próprio “Bull-Dog”, o pivete: o menino tuberculoso e um arrombador de cofres. Em “O bairro da cocaína” temos estampada sob a fisionomia pálida e de olhos febris a representação do “criminoso vendedor de esquecimento e ilusão” – o “seu Marítimo”. Nessa crônica, ainda fixa um sinal característico dos cocainômanos, referindo-se ao ato de “esfregar com os dedos as narinas e respirar fortemente”. E, por fim, percebe-os como uma “classe absolutamente solidária” (COSTALLAT, 1990, p.21 e 26), composta de:

uma série infinita de intermediários de intermediários, de revendedores de revendedores, a cocaína é distribuída por todos os recantos. *Chauffeurs*, rápidos, *garçons*, meretrizes, jogadores, até quitandeiros e peixeiros e turcos de prestações, *manucures*, barbeiros, dentistas, médicos, quase

todas as classes têm um representante revendedor de droga (COSTALLAT, 1990, p.21).

A importância de retratar os cocainômanos, no contexto da capital federal que se modernizava, refere-se a alguns fatores: primeiramente, deve-se levar em conta que a substância era exposta nas vitrines de farmácias e receitada como prescrição médica para adultos e crianças até meados dos anos 1930, conforme trata Beatriz Resende, organizadora da obra *Cocaína: Literatura e outros companheiros de ilusão* (2006)²⁶. Porém, não só nas farmácias como nos bares, nas pensões, na publicidade, nos jornais e na literatura a cocaína esteve presente.

Depois, com o empenho em fazer o país trilhar os rumos do progresso, houve esforço por parte das autoridades políticas e dos órgãos que prezavam pelo controle e vigilância da sociedade (a polícia, por exemplo) em corrigir os problemas sociais, e a cocaína era acusada de potencializar esses problemas, assim como os de saúde de seus usuários. Por isso, a comercialização da substância foi coibida, legalmente, no ano de 1921.

Retratar, pois, o universo cocainômano, significava tanto alargar a discussão e a reflexão sobre um tema polêmico quanto levar para o leitor as sensações presentes nos espaços de venda e uso da droga, bem como gerar uma visualidade, através da estética literária, dos efeitos entorpecentes no sujeito. Assim, a literatura, principalmente a imprensa nos jornais, pode funcionar tanto como espaço de reflexão quanto como objeto de orientação (no sentido de educar) aos leitores que ainda se adaptavam aos novos tempos. Atualmente, é possível perceber um deslocamento do tema: da literatura para o noticiário policial.

Em Benjamin Costallat, observamos que os perfis dos usuários são construídos sobre a atração e o fascínio pelo entorpecente. Como se cada indivíduo tivesse uma maneira própria para extravasar a realidade, esses usuários encontravam na cocaína uma “saída de emergência” para atravessar o “mundo concreto”, digamos assim. A “classe absolutamente solidária”, como o cronista descreve, provavelmente representa o conjunto dos usuários da cocaína em época

²⁶ A organizadora esclarece que o consumo da cocaína foi definitivamente proibido por lei no ano de 1938, reforçando o decreto-lei 4.294, publicado em 1921, que coibiu a comercialização de substâncias alucinógenas como a cocaína. A proibição gerou polêmica em torno do tema, não se restringindo apenas à classe farmacêutica e ao governo – se expandiu aos jornais e repercutiu na literatura da época.

de proibição. Dessa forma, podemos pensar que esses usuários se uniram para resistir a essa proibição, criando um sistema paralelo (ilegal) para a comercialização.

Já, na crônica “Os mistérios do *baccara*”, os estereótipos giram em torno dos “gigantes do dinheiro”. A crônica trata de uma batalha, por meio do jogo de baralho, entre “o coronel” e “o capitalista”: “o ‘coronel’ muito calmo, indiferente, ganhando. O capitalista, muito nervoso, exaltado, perdendo...” (COSTALLAT, 1990, p.87). Nas crônicas “Quando os *cabarets* se abrem” e “Casas de amor” temos fixados os estereótipos das cafetinas e meretrizes. Enquanto na primeira ganha relevo o aspecto comercial das profissionais do sexo; na segunda, a prostituição adquire uma feição familiar, caracterizando-as como profissionais do amor – “Estranhos costumes de uma estranha época!”, comenta o narrador (COSTALLAT, 1990, p.44).

Nas crônicas de Costallat, em ambientes propícios aos jogos e à prostituição regados ao álcool e outras substâncias, observa-se a caracterização tipificada dos sujeitos (frequentadores) que são atraídos pelos vícios, bem como a descrição das personagens que o cronista chama de “profissionais” desses ambientes. Numa época em que o *glamour* parisiense se instaurou na sociedade, esses locais surgem como uma alternativa para acessar a antiga boemia. Onde também se comercializava, como um produto, a ilusão escondida por trás dos vícios e do sexo.

Nos *cabarets*, o jogo trabalhava em combinação e a noite era embalada pelo ritmo do *fox-trot* e os efeitos do álcool. A respeito das meretrizes o narrador afirma: “são essas profissionais do *cabaret* que dão vida à instituição. (...) O compromisso que têm com a casa é de fazer os homens gastarem” (COSTALLAT, 1990, p.30). Em “Casas de amor”, o narrador leva o leitor a conhecer “uma das mais célebres e características casas de *rendez-vous* do Rio de Janeiro – a casa de Judite”: uma senhora “gorda, maciça, redonda, fisionomia de lua, (...) amável” (COSTALLAT, 1990, p.40), cuja função, diz o narrador:

A função, pois, da dona da casa de *rendez-vous* é importantíssima. Ela é que, conhecendo a preferência e a exigência de cada um, faz a felicidade de todos...

Ela é a alma e a inteligência de toda aquela engrenagem de vícios e vergonhas. Aos homens que gostam de ser iludidos, ela ilude COSTALLAT, 1990, p.42).

Como se pode notar, essas crônicas impressas nos jornais diários, também serviram para expor, à reflexão dos leitores, os locais e as práticas que decorriam desses espaços, os quais podemos apelidar de “resistência boêmia” à margem da

legalidade – um submundo, ou mesmo um universo *underground* do início do Brasil moderno. Dessa forma, literatura e jornalismo se uniam com intenção de orientar a população à prevenção daquilo que determinados ambientes, sujeitos e vícios do “submundo” pudessem causar. Assim, os leitores poderiam imaginar os riscos e uma série de perigos possibilitados pelos ambientes noturnos do Rio, e, com isso, refletirem se vale a pena sentir na pele a “aventura”, o “suspense” ou o “perigo”.

Em outra crônica de Benjamim Costallat, intitulada “A criatura do ventre nu”, vê-se outro estereótipo representado: o homossexual. Curioso é que, nesta crônica, o cronista prefere não se transfigurar como o narrador-repórter que vai ao local colher a sua própria matéria, como comumente o faz nas outras crônicas. Assim, passa a responsabilidade de entrar em contato com o universo homossexual masculino a outra pessoa: Flávio Guimarães, o personagem-protagonista. Narra, pois, a trama como se tivesse sido a ele contada por Flávio.

Ressaltando características afeminadas e afetadas, o estereótipo *gay* é construído sob uma mistura de humor e preconceito. Inicialmente, Flávio percebe apenas o “corpo de menina impúbere, de seus quatorze anos, de formas apenas desenhadas, rígida de carne, o olhar experimentado, porém, de uma grande amorosa, de uma profissional do amor” (COSTALLAT, 1990, p.71). Depois, ao interrogar a respeito de sua figura “tão interessante, tão sugestiva, tão provocadora com esse corpezinho” é desconstruída a imagem da mocinha que cria em sua mentalidade de pedófilo. Eis que a “criatura” a ele responde:

- Isso é meu segredo...
- Teu nome? Teu nome, minha divina Salomezinha?
- Adolfo!
- Como?
- Adolfo, ou, se preferes, Adolfozinho ou Adolfinho...
- Como? Que história é essa?... (COSTALLAT, 1990, p.72)

O estereótipo fixado pelo cronista sugere uma aproximação da identidade *gay* com o universo da prostituição. Ele narra que o olhar de “Adolfo” era como “de uma grande amorosa, uma profissional do amor” – expressão que o cronista, até mesmo em outras crônicas, utiliza com frequência para denominar a prática de meretrizes. Além disso, predicativos como “interessante”, “sugestiva” e “provocadora”, associados ao tipo físico (“corpezinho”), cooperam para o estabelecimento de um estereótipo tipificado com base em elementos preconceituosos ou discriminativos.

Aliás, esses mesmos predicativos contêm, além da própria carga semântica, a peculiar desinência de gênero feminina (“sugestivA” e “provocadorA”), o que também reforça, não apenas o estereótipo, mas a ilusão do narrador-protagonista ao ver em “Adolfo” uma figura de mulher, cuja dança possibilitou ao narrador atribuir a referência “divina Salomezinha”. Soma-se a este fato a imagem do corpo do homossexual, sendo descrito pelo narrador com uma possível carga erótica estabelecida por meio do uso do diminutivo: “com esse corpozinho”, e, mais além, pelo adjetivo que sugere um sentido degustativo: “deliciosa”.

Já o humor se encontra no equívoco dos fatos e no choque experimentado pelo protagonista. Flávio, ainda que amortecido pelo éter mas chocado, indigna-se por dentro: “Um homem! Estava diante de um homem! A deliciosa Salomezinha de ventre nu era um homem. (...) Um Adolfinho qualquer...”. Na sequência, surgem mais estereótipos gays, também tipificados: “mais dois ‘moços bonitos’, companheiros de Adolfo, se aproximavam. Um vestido de rajá, outro de ‘bailado russo’” (COSTALLAT, 1990, p.73).

A maneira como o narrador observa os homossexuais, detalhando a vestimenta, reforça ainda uma tipificação para o *gay*, com base numa espécie de humor preconceituoso. Além disso, ainda nessa passagem, acrescenta-se o fato da identificação masculina nos outros tipos figurados, isto é, pelo olhar do narrador aos “companheiros de Adolfo” – “moços bonitos”. Assim, orienta o olhar do leitor à leitura dos estereótipos, dialogando com seus pressupostos preconceituosos, como se fosse preciso prestar atenção para não confundi-los com mulheres.

Por outro lado, a leitura da crônica também podia possibilitar ao leitor à reflexão de que a sexualidade, e, mais propriamente o apetite sexual, está para além do gênero biológico, uma vez que a figura de “Adolfo” como “Salomezinha” o ilude e o faz querer se “deliciar”. Quanto aos outros, não se verifica a ocorrência desse mesmo processo, até porque os percebe depois de sentir o choque sobre a “revelação” de Adolfo.

O universo da fantasia também é representado pelos anseios dos personagens que são nutridos por ilusões e que não buscam propriamente alimentar-se delas nos espaços de diversões noturnas. Como, por exemplo, a “mulatinha” de “Na noite do subúrbio”, que vai se consultar com o pai de santo e sai do ritual de camdomblé com renovada “esperança de felicidade que o feiticeiro havia

dado (...); a deliciosa ilusão em que agora ela iria viver, na certeza de realizar um dia o seu sonho de amor!” (COSTALLAT, 1990, p.80).

Analogamente, também é o que acontece, ainda quanto à produção cronística de Costallat, com os consumidores de droga: os cocainômanos de “No bairro da cocaína”, os usuários do ópio de “Os fumantes da morte” e os que cheiram éter em “A criatura do ventre nu”. Todos esses, por via das drogas, buscam escarpar da realidade, trilhando os caminhos de uma ilusória liberdade.

Os efeitos entorpecedores das drogas favorecem a entrada desses personagens ao mundo das ilusões e fantasias. O narrador de “Os fumantes da morte” percebe que ópio tinha “mais cantos do que as sereias e é mais envolvente do que a mais linda mulher”. O personagem Flávio, de “A criatura do ventre nu”, passa a ver as coisas em seu entorno “através de um véu espesso” logo depois de “cheirar com delícias o anestésico entorpecedor” (COSTALLAT, 1990, p.56 e 70).

E, quando não buscam a liberdade mascarada por via das drogas, é na morte que procuram encontrar saída para se desgarrarem das desilusões da vida. Conforme acontece com Helena, personagem de “A pequena operária”, cuja graça por viver perdera após a morte do filho recém-nascido. Dentro da ambulância, desfalecida, é que se sentia feliz, por duas razões: pela possibilidade de a morte reconectá-la com o seu bebê e por deixar, de uma vez por todas, de ser a presa fácil da maldade humana e do machismo cruel e covarde:

Desde o patrão até o último varredor do armazém; desde o caxeiro até um freguês que, sistematicamente, todos os dias, ia comprar alfinetes como pretexto – todos os homens sem exceção começaram a persegui-la, a assediá-la, a fazer um verdadeiro cerco (...). Quanto mais desamparada a viam, quanto mais abandonada e só, quanto mais se convenciam de que no mundo ela nada tinha senão a sua virtude – maiores assaltos, maiores traições, maiores banditismos faziam, para arrancar da pequenina Helena o seu último bem...

Ela era uma magnífica presa para a covardia dos homens (COSTALLAT, 1990, p.65).

Em “As mariposas do luxo”, de João do Rio, o cronista trabalha os estereótipos de moças pobres, embriagadas pela tentação do consumo, iludidas pela luminosidade do luxo, cegas pelo brilho das vitrines que expunham as mais caras novidades da moda nas galerias da Rua do Ouvidor – importante via econômica do Rio de Janeiro da *Belle Époque*. “São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E

então, todo dia, quando o céu se rocalha de oiro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis de vê-las passar”...

... algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças. A mocidade dá-las a elasticidade dos gestos, o jeito bonito de andar e essa beleza passageira que chamam – do diabo. Os vestidos são pobres: saias escuras, sempre as mesmas; blusa de chitinha rala. (...) Mas essa miséria é limpa, escovada. As botas rebrilham, a saia não tem uma poeira, as mãos foram cuidadas. Há nos lóbulos de algumas orelhas brincos simples, fechando as blusas lavadinhas (...).

Elas acordam cedo, foram trabalhar. Voltam para o lar sem conforto, com todas as ardências e os desejos indomáveis dos vinte anos (RIO, 1991, p.102).

Temos, aqui, uma demonstração de como a cidade passa a estimular o indivíduo, conforme trata Georg Simmel (2009, p.86), “a sua máxima atuação nervosa através da simples intensificação quantitativa das mesmas condições”. Não deixa de ser “um fenômeno peculiar de adaptação (...), em que os nervos descobrem a sua derradeira possibilidade de se ajustar aos conteúdos e à forma de vida na grande cidade”.

Na crônica, o leitor perceberá o cenário se descolorindo ao surgir da noite, na hora de as moças retornarem ao lar: “Toda a atmosfera já tomou um tom de cinza escuro” (RIO, 1991, p. 104). Assim, o cronista estimula ao leitor à visualidade da passagem do tempo no cenário, mesmo que por via da imaginação. Para tanto, emprega esteticamente as palavras que sugerem coloração e movimento.

O trecho em que narra a volta das moças para casa reforça ainda os efeitos da hiperestimulação nervosa oferecida pelas vitrines das galerias do Ouvidor. O cronista entrelaça o contexto social e a condição feminina aos efeitos do hiperestímulo nervoso: “porque a sorte as fez mulheres e as fez pobres”. Destacam-se, pois, como efeitos, as “mãos frias com a ideia desse luxo corrosivo”, a “embriaguez da tentação” e a “vida de engano”, que produz uma espécie de “miragem do esplendor”:

Elas não de voltar, pobrezinhas – porque a esta hora, no canto do bonde, tendo talvez ao lado o conquistador de sempre, arfa-lhes o peito e têm as mãos frias com a ideia desse luxo corrosivo. Não de voltar, caminho de casa, parando aqui, parando acolá, na embriaguez da tentação – porque a sorte as fez mulheres e as fez pobres, porque a sorte não lhes dá, nesta vida de engano, senão a miragem do esplendor para perdê-las mais depressa (RIO, 1991, p. 105).

Já a personagem Mme. Praxedes, em uma breve descrição na crônica “O reclamo moderno”, do mesmo cronista, é construída sob um estereótipo inverso (ou diferente) ao das pobres “mariposas”. Trata-se de uma mulher que pertence à alta sociedade, mas igualmente é iludida pela ganância da vida material, situada na fronteira da fama com a elegância. Vejamos:

Conheces Mme. Praxedes, a mulher mais elegante do Rio? Tem trinta e cinco anos e um filho de dezoito. Suicidar-se-ia, se a proibissem de ir a uma si *soirée fashion*, se faltasse a uma festa, a um *raout* qualquer de gente bem lançada. É preciso aparecer, não ser esquecida, conservar no público a ideia da sua beleza (RIO, 1911, p.14).

Nesta crônica de João do Rio, o narrador apresenta algumas personagens iludidas pela ideia da fama, em fazer com que o nome fosse conhecido e lembrado pela sociedade. Mme. Praxedes, em sua meteórica aparição no texto, representa esse sujeito que é hiperestimulado, talvez com intenção de fixar o seu espaço na sociedade pela ideia do espetáculo que sua própria figura causaria.

Passa, então, a fazer de sua própria vida uma atração coerente com os eventos “de gente bem lançada”. A sua passagem, nesses eventos mencionados no texto, servia-lhe como exposição e espetáculo. Para manter a pose, consumia as modas da época. E, dessa forma, buscava “conservar no público a ideia de sua beleza”, isto é, entranhar-se na memória do público, com intenção de se fazer um item indispensável aos eventos da alta sociedade. Em contrapartida, a possível negação à participação desses eventos festivos, causaria um efeito de choque na dama, conforme destaca o cronista, equivalente ao impulso nervoso de quem comete o suicídio.

Na crônica “O Morcego”, de Lima Barreto para o *Correio da Noite*, de 2 de janeiro de 1915, um personagem “oficial da Diretoria dos Correios” assume uma identidade apelidada de “Morcego”. Metamorfoseia-se, dessa maneira, para sair da “sua gravidade burocrática, atira a máscara fora e sai para a rua”, a fim de curtir o período de carnaval. Bastante peculiar aos costumes cariocas, vê-se nesta personagem o estereótipo do folião, que faz dos dias de carnaval os seus dias de libertação das rotinas e se permite adentrar no mundo das fantasias.

E então ele esquece tudo: a pátria, a família, a humanidade. Delicioso esquecimento!... Esquece e vende, dá, prodigaliza alegria durante dias seguidos. Nas festas da passagem do ano, o herói foi o Morcego.

Passou dois dias dizendo pilhérias aqui, pagando ali; cantando acolá, sempre inédito, sempre novo, sem que as suas dependências com o Estado se manifestassem de qualquer forma.

Ele então não era mais a disciplina, a correção, a lei, o regulamento; era o coribante inebriado pela alegria de viver. Evoé, Bacelar!

Essa nossa triste vida, em país tão triste, precisa desses videntes de satisfação e de prazer; e a irreverência da sua alegria, a energia e atividade que põem em realizá-la, fazem vibrar as massas panurgianas dos respeitadores dos preconceitos.

Morcego é uma figura e uma instituição que protesta contra o formalismo, a convenção e as atitudes graves.

(...)

A vida não se acabará na caserna positivista enquanto os “morcegos” tiverem alegria... (BARRETO, 1956, p.65-6).

Na passagem acima, os termos que remetem à arte e culturas clássicas (a figura do herói e referências à mitologia, por exemplo) são inseridos na construção da personagem, a fim de reforçar e validar um estereótipo irreverente para o sujeito que compreende a ilusão e a liberdade ou como um direito ou como possíveis ideais inerentes à vida humana. No direito de viver como bem desejar os dias de carnaval, a personagem se permite iludir com a fantasia de herói e se delicia com o esquecimento das suas obrigações – “não era mais a disciplina, a correção, a lei, o regulamento”.

Transmuta-se, em “Morcego”, uma clássica figura de herói para uma configuração moderna: “sempre inédito, sempre novo”, “uma figura e uma instituição que protesta contra o formalismo, a convenção e as atitudes graves”. À vista disso, deixa-se embriagar pela “alegria de viver” e se torna um “coribante²⁷” da vida. Aproxima-se, assim, o herói moderno (ou problemático) à figura mitológica de um sacerdote de Cibele, que, nas celebrações à deusa, além de manifestações orgíacas, dançavam e gritavam desvairadamente. Como se o carnaval fosse a festa (ou o ritual tipicamente brasileiro) que permite ao povo manifestar a liberdade, extravasar suas sensações e vontades, e viver com heroísmo, ainda que ilusório e por um curto período.

Lima Barreto, na crônica “Não se zanguem”, torna a considerar a “ilusão” como necessária à vida. Ao fazer dos anúncios de cartomancia impressos nos

²⁷ Os coribantes eram os sacerdotes da deusa Cibele – introduzida em Roma mas originária da Frígia (moderna Turquia), designada como “Mãe dos deuses”, simbolizava a fertilidade da natureza, também ficou conhecida como uma divindade do ciclo vida-morte-renascimento ligada à ressurreição do filho e amante. Nos cultos à deusa, os coribantes celebravam-na com manifestações orgíacas, como era próprio aos deuses relacionados à fertilidade. Essas informações podem ser conferidas em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cibele> .

jornais o motivo para a criação da crônica, ele registra: “Não tenho absolutamente nenhuma ojeriza pelas adivinhas; acho até que são bastante úteis, pois mantêm e sustentam no nosso espírito essa coisa que é mais necessária à nossa vida que o próprio pão: a ilusão” (BARRETO, 1956, p. 60).

Ao construir os perfis que acabamos de ver, com o devido emprego de recursos estéticos literários, os cronistas do início do século XX contribuíram para fixar estereótipos não só em seus textos, mas também no imaginário dos leitores. Da mesma forma, foram também disseminadas ideias generalizadas em torno da figura e do comportamento, quase sempre tipificados, dos sujeitos à margem da sociedade e/ou da legalidade estabelecida na capital federal.

Conseqüentemente, a estigmatização desses indivíduos – bem como os contextos de discriminação e desigualdade social – cooperou para que, mais tarde, crescesse e densificasse estatisticamente o quadro das nossas minorias sociais. É o caso da população pobre, muitas vezes marcada (até literariamente) pelo tom de pele, como, por exemplo, os “crioulos” e as “mulatas” habitantes da favela. O mesmo processo ocorre com o pai de santo, o homossexual, o malandro, a meretriz, os viciados em jogos, drogas e bebidas alcoólicas, os consumidores de cocaína, ópio e éter etc.

Os leitores podem ou não se identificar com esses perfis. Fato é que, querendo ou não, esses estereótipos somados às situações representadas, fazem despertar as fantasias guardadas no inconsciente. O fascínio, então, é provocado (ou estimulado) pela leitura das imagens – construídas pelos cronistas por meio da estética literária – que conduzem, de certa forma, os leitores a uma experimentação de novas e modernas sensações.

Por fim, para desanuviarmos um pouco da leitura dos perfis que pertencem aos ambientes noturnos – e também como elemento que pode nutrir a nossa curiosidade acadêmica, já que estamos tratando de narrativas impressas nos jornais –, no início da crônica “Os fumantes da morte”, os estereótipos dos vendedores de jornais são representados, quase sempre retratados como garotos franzinos. Vejamos um trecho:

— A Noite! A Noite! Olha A Noite!
E os vendedores de jornais, garotos rotinhos e barulhentos, passavam como uma avalanche, num berreiro infernal, no meio da multidão indiferente e cansada que voltava a casa àquela hora da tarde. (COSTALLAT, 1990, p.51)

Já Lima Barreto, aproveita a questão do trânsito e do comércio desregulamentado, trazida pela passagem desses garotos vendedores de jornais às principais vias da cidade, para refletir e ampliar o debate na crônica para o *Correio da Noite*, “As esquinas”, de 9 de janeiro de 1915:

Os pequenos vendedores não são o mais grave aspecto da questão; os “jornaleiros” estacionados nas esquinas, julgo eu é que constituem a face mais importante do problema.

Os nossos edis, que já protegeram a virtude com certo uniforme adequado, devem quanto antes voltar as suas vistas para essa feição da nossa vida urbana e resolvê-la cabalmente (BARRETO, 1956, 71).

Enquanto Costallat fixa um estereótipo, ao mesmo tempo que leva o leitor a experimentar as sensações da multidão cansada, que retornava aos lares depois de um dia de trabalho, ainda ouvindo os berros dos garotos anunciando os jornais, Lima escolhe discutir, sob um viés crítico, político e social, o contexto que envolvia a figura dos pequenos pregoeiros, vendedores de jornal – hoje extinta de nossa sociedade.

Se hoje há certo saudosismo da época em que se podia comprar um jornal durante o trânsito habitual para o trabalho ou no retorno a casa, no início do século XX, com o crescimento populacional e a modernização da cidade, esta forma de trabalho se tornava, cada vez mais, rejeitada devido a um número considerável de crianças e adolescentes vendedores de jornais nas principais vias de acesso da cidade. Isto indica tanto a desqualificação de mão de obra quanto a exploração do trabalho infantil dos “pequenos vendedores” que trabalhavam para sobreviver. A poluição sonora e a desregulamentação de tal prática agravavam mais a situação.

No entanto, Lima “rebate” o problema social, fazendo com que o leitor desloque o olhar para os “‘jornaleiros’ estacionados nas esquinas”. Assim, “procupado com a feição da vida urbana”, transfere para outro local aquilo que, para o cronista, realmente deveria ser encarado como problema, já que os “jornaleiros estacionados”, fixos nas esquinas, é que obstruem a passagem de pedestres, tampam a paisagem ou impedem certo ângulo de visão da via pública.

Passemos, agora, a observar o nível de linguagem adotado pelos cronistas em seus textos sensacionalistas, isto é, nos textos em que há intenção de transmitir aos leitores as sensações modernas encontradas, por exemplo, em situações de perigo, de risco e de violência. Com claro objetivo de se aproximarem da língua utilizada pelos falantes, pelo grande público – ou seja, a língua corrente, utilizada

nas ruas, nos salões, nos cafés e em diversos espaços públicos cariocas –, apropriam-se da linguagem popular, mas com cuidado estético.

Através do trabalho estético-literário com as palavras, criam imagens sofisticadas, que possibilitam visualidade aos leitores, bem como permitem acompanhar os movimentos do narrador e sentir os ambientes. Há, portanto, um entrelaçamento envolvendo a apropriação da modalidade popular/oral da língua com a sofisticação trazida pelo emprego de técnicas literárias modernas. Tal apropriação do nível de linguagem corrente à época não apenas possibilita um registro de determinadas expressões da oralidade, como serve aos cronistas para tornar o texto mais atraente tanto quanto para estabelecer um tom de cumplicidade (ou mesmo de testemunho) aos leitores.

Quanto às expressões da oralidade, é possível percebê-las nas crônicas que utilizamos para exemplificação. Como, por exemplo, em “Quantos” de Lima Barreto (1956, p. 59), quando o narrador diz que os legisladores “andam às apalpadelas”, na intenção de ressaltar um comportamento “atrapalhado”; e, quando se dispõe a contribuir com os seus “caramingaus”, referindo-se à um quantitativo em dinheiro. Expressões da fala podem ser notadas, como no trecho em que o narrador parece se zangar: “Ora bolas! Isto também é demais!”.

Antônio Houaiss, no prefácio de *Vida Urbana* (1956), dirá que a língua utilizada por Lima Barreto decorre de um “contínuo esforço de assimilação de recursos, faculdades e possibilidades, para o mais eficaz uso” e que o autor:

procurava fundar-se em autoridades gramaticais e filológicas; e não é de segunda importância ressaltar que as suas estimas, dentre autoridades, convirjam precisamente para aqueles gramáticos e filólogos que justamente são hoje considerados melhores e mais categorizados que em seu tempo representavam a tendência moderna do estudo da língua no Brasil (HOUAISS; In BARRETO, 1956, p.23).

Além dos aspectos relacionados mais propriamente à língua, a ironia e o humor ácido surgem nas crônicas de Lima Barreto como recursos recorrentes que deveriam levar o leitor à reflexão do assunto por ele tratado, conforme exemplifica o trecho da crônica “Futura Notícia” para a *Careta*, do dia 25 de setembro de 1915. Nela, o cronista imagina (ou tenta adivinhar) possíveis notícias do futuro e adverte às autoridades competentes pela detenção de criminosos, com tom sarcástico, que não permitam aos presos usufruírem de um “laboratório de pirotécnica” na prisão para o fábrico de explosivos:

“É de esperar que, daqui em diante, tais acontecimentos não se repitam e esperamos que o pessoal da detenção não permita que os detentos tenham nas suas prisões laboratórios de pirotécnica, de modo a permiti-lhes o fábriço de explosivos violentos”
Pela adivinhação (BARRETO, 1956, p.110).

Nas crônicas de Benjamim Costallat para o *Jornal do Brasil*, reunidas no volume *Mistérios do Rio* (1990), ganha relevo o registro coloquial, contendo expressões e frases que acentuam o clima de mistério. Suas narrativas, assim como os “mistérios” que buscou representar, parecem estar em sintonia. Conforme o próprio cronista registra em “O jogo do Bull-Dog” sobre as partidas do jogo de cartas: “Eram paradas de sensação!...” (p.47).

O período curto é um traço evidente em seus textos e representa a pressa moderna invadindo o campo da linguagem e comunicação modernas utilizadas pelos falantes, como também sugere passagens rápidas (movimento) no campo imagético, possibilitando um *link* com um tipo de linguagem metonímica, conforme se nota, por exemplo, em “Os fumantes da morte”, em cujo trecho se acentua o tom de suspense a cada período:

Percebe-se, de quando em quando, uma sombra.
Só se percebem sombras.
Sombras e formas indecisas.
Espera-se ver surgir um punhal a cada instante.
Uma sombra que se mexe – um chim!
Passa-se.
O chinês não se alterou.
Ficou-se esperando a facada.
Ela não veio.
Será para outra vez.
Mais uma sombra, mais uma outra.
Mais um vulto encostado à parede, mais outro.
E vai-se andando, surpreendido de não se ter sido assassinado ainda...
— É aqui! Já chegamos... Deve ser o número 17...
Meu companheiro segurou-me o braço e parou.
A porta do número 17 estava fechada.
De dentro da casa, não vinha o menor ruído.
Parecia inabitada.
Não se via nenhuma luz no interior.
O silêncio e a escuridão envolviam o número 17 (COSTALLAT, 1990, p.47).

Ainda quanto à passagem acima, o leitor acompanha, a cada curto período, os passos do narrador-repórter rumo ao desconhecido, ao sinistro. Dessa forma, acompanha-se o movimento do narrador, à medida que os leitores criam expectativas sinistras. A repetição de termos, como “sombras”, intensifica o tom de

suspense e sugere a opacidade do ambiente obnubilado: “sombras e formas indecisas”.

A estética da construção das imagens no texto de Costallat é fundamental para atingir os campos sensoriais do leitor. O narrador nutre a expectativa do leitor e aumenta o tom de suspense ao afirmar que espera “surgir um punhal a cada instante” e ao ver “uma sombra que se mexe”. Quebra-lhe a expectativa, no entanto, quando afirma que a esperada “facada” não vem, mas ressalta: “será pra outra vez”, e, em seguida, retoma o ritmo do suspense: “mais uma sombra, mais uma outra. / Mais um vulto encostado à parede, mais outro. / E vai-se andando, surpreendido de não se ter sido assassinado ainda...”.

Há, também, um enorme aproveitamento de expressões populares, como nesta passagem: “o movimento do jogo e os tostões que iam caindo, a cada golpe, no ‘barato’ da casa. Naquele ‘barato’ é que estava a sua defesa (...)” (COSTALLAT, 1990, p.48). Em “A favela que eu vi”, por exemplo, Costallat seleciona substantivos que se referem a nomes de ferramentas para criar, por meio de associações entre palavras, categorias profissionais impossíveis de serem regulamentadas, porque criminosas. Mas, dessa maneira, compreende a existência das mesmas, ainda que desregulamentadas. É o caso do “profissional da gazua e do pé-de-cabra” (COSTALLAT, 1990, p.33).

Os registros da oralidade em seus textos estão por toda a parte. Em “No bairro da cocaína”, por exemplo, ele cita o nome destinado à droga conforme o seu fabricante farmacêutico: “Chlorydrato de Cocaína Merck”, mas destaca os populares, correspondentes à oralidade: “poeira” e “fubá mimoso” (COSTALLAT, 1990, p.23).

Outros registros da língua oral podem ser percebidos nos trechos em que também se utiliza o discurso direto, mas seguem mais como uma tradução exata da fala de um sujeito do que, propriamente, a voz desse sujeito. Algumas vezes, a utilização de aspas denuncia com evidência essa tradução, como ocorre na passagem de “O jogo do Bull-Dog”:

Um negro, de grandes beiços pendentes, a cara cínica, dava as cartas com as suas imensas mãos muito sujas:
— “Vomos vê, quem qué vê!...” (COSTALLAT, 1990, p.47).

Outra marca, frequentemente utilizada por Costallat, é o uso abundante do sinal de exclamação, quase sempre seguido por reticências. Essa maneira de

pontuar expressões, frases e períodos se relaciona com o ritmo do suspense. É a entoação do perigo que oferece a sensação do medo para o leitor, e, em seguida, é prolongada ou continuada pelas reticências.

Nas crônicas de João do Rio também se percebe a apropriação da linguagem popular, todavia com acurado senso estético. É preciso ainda ressaltar, no entanto, que possuem uma forma coloquial mais polida. O que nos chama a atenção é a maneira como reúne um vocabulário heterogêneo, bem sintonizado com a multiplicidade do período histórico-cultural da *Belle Époque*.

Nelas, ganha relevo não apenas a coloquialidade e a oralidade, mas sobretudo uma espécie de atualização da nossa língua portuguesa porém de expressão brasileira, que se mostra “miscigenada”. Acrescenta-se, pois, à língua herdada do colonizador português os nossos tupinismos e africanismos, bem como os estrangeirismos – principalmente as expressões do vernáculo francês e inglês; e, com menos frequência, alemão, árabe e italiano.

Também assim, contribui para fixar e fortalecer, no início do século XX, uma identidade nacional para o nosso repertório linguístico. Conforme seguem as passagens que recortamos e deixamos abaixo, com expressões negritadas, para exemplificação:

Daí, de certo, o poder fascinador para concluir negócios da invenção vertiginosa. Chega-se com estrépito, **stopa-se** brusco, salta-se.

— O sr. veio de automóvel?

— Para quem tem tanto que fazer!

— É uma ***bella machina***.

— É minha, e está às suas ordens.

— E o ***chauffeur***?

— Também meu. Mas o ***chauffeur*** é sempre o que menos guia (RIO, 1911, p.7 – “A era do automóvel”).

.....

(...) veio sentar-se, mas à inglesa, traçando a perna.

— Que toma?

— Um ***chopp***.

A outra exclamou logo:

— Eu não, tomo ***wihsky, wihsy and caxambu***.

— ***All right***.

— Eu, minha filha, tomaria um groselhe. O Sr. tem?

— Esta mamã com os xaropes! (RIO, 1911, p.88 – “Modern girls”).

.....

O capitão dava as suas impressões sobre o mar, cuja água era salgada — (grande riso dos assistentes!) — sobre ***Tupan*** carregador que era o bonde elétrico e outras sinistras bobagens.

A tribo civilizada fazia uma verdadeira dança de ***scalp***, dilacerando-o de perguntas a que o selvagem não podia responder. Afinal, no meio dos

entrevistadores estava um negrinho de oito a dez anos, a quem o **cacique** agrário fixava de vez em quando. Indaguei.
 — Gosta de crianças, capitão?
 O cacique bocejou:
 — Não gosta não. Já comi, mas não gosta. Melhor mais grande e branco (RIO, 1911, p.241-2 – “As impressões de bororo”).

No geral, os estrangeirismos brotam de maneira prolífica nas crônicas impressas nos jornais da *Belle Époque* carioca. Surgem, também, como um resultado, no campo da linguagem, não apenas do fluxo imigratório e demais eventos políticos-internacionais do início do século XX, mas sobretudo como consequência do cosmopolitismo em voga no período, que culminou na importação de uma série de hábitos e costumes europeus, principalmente franceses, estampados nos jornais e revistas – produtos que serviam também como vitrine das modas e veículo de transmissão para a aprendizagem de hábitos modernos.

João do Rio assimilará, pois, não só as transformações da capital federal e da sociedade, como também as que ocorrem na nossa língua, com base nos elementos componentes formativos do novo povo na fase moderna (ou de modernização) de seu país. Em “O povo e o momento” registra esse olhar: “os elementos de agora são o brasileiro na maioria filho ou neto de estrangeiro, o português vindo dos campos, das aldeias, e não das cidades, o espanhol, o inglês, o alemão, o francês, o sírio e cada vez em maior numero o italiano” (RIO, 1911, p.17).

Dessa forma, palavras e expressões são capturadas da realidade da época para os textos impressos. Vemos, pois, ambientes como os *cabarets*, as casas de *rendez-vous* e os *boulevards*; jogos como o *baccara* e o *football*; ritmos como o *fox-trot*, o *jazz* e a dança *shimmy*; profissões como a de *chauffeur*, *manucure*, *garçon* e *garçonette*; e uma gama de outras expressões introduzidas como opções para os falantes desse período cultural brasileiro.

No campo semântico, João do Rio parece centrar-se, na maioria das vezes, na carga emotiva dos fatos que narra. Percebendo, em sua época, as alterações que atingiam as sensibilidades dos sujeitos, descreve-as, ora com febril e nervosa intensidade (como nas crônicas de *Vida Vertiginosa*), ora com certo lirismo, que beira o melodrama (conforme em *A alma encantadora das ruas*). Tal carga emotiva, permite-lhe tecer metáforas maravilhosas (como em “As mariposas do luxo”) e marcantes personificações (conforme “A rua” e “A musa das ruas”).

Benjamim Costallat focaliza os mistérios, isto é, os casos sinistros da cidade. Preocupa-se, pois, em espetacularizar cenas do submundo carioca. Centra-se na referencialidade dos fatos, colocando-lhes o tom de suspense e acentuando com sequências de períodos curtos, uso de hipérboles e recursos de repetição (como, por exemplo, a anáfora e a reiteração). Na *Belle Époque* carioca, o crime não teria melhor representante literário. Ousou, inclusive, em denunciar, via melodrama, os crimes de assédio – também hoje conhecidos por abuso machista –, como os infortúnios sofridos pelas mulheres representadas por Helena e Anita: personagens-protagonistas de “A pequena operária” e “Uma história de *manucure*”.

Lima Barreto impõe o tom questionador, para refletir e combater certas modas que contaminavam o utilitarismo dos jornais e moldavam o gosto dos leitores, conforme faz, por exemplo, em “Os nossos jornais”, “Com o ‘Binóculo’”, “‘Mansão olímpica’ e os ‘apedidos’” e em tantas outras. Por isso, muitas vezes, procura aprofundar-se nos fatos do passado para alargar as reflexões sobre o presente. Para inflamar o debate, utiliza a ironia, assim como o sarcasmo ou o humor, ácido ou negro. Já o tom polêmico, decorre de uma consequência do emprego destes processos de criação textual, fermentados muitas vezes pela inserção de identidades reais – de instituições, autoridades e famosos – em seus textos.

4 CRÔNICA, SENSAÇÃO E FOLHETIM

Amando noites afora
Fazendo a cama sobre os jornais
Um pouco jogados fora
Um pouco sábios demais
Esparramados no mundo
Molhamos o mundo com delícias
As nossas peles retintas
De notícias

Amando noites a fio
Tramando coisas sobre os jornais
Fazendo entornar um rio
E arder os canaviais
Das páginas flageladas
Sorrisos, mãos dadas e, inocentes
Lavamos os nossos sexos
Nas enchentes

Amando noites a fundo
Tendo jornais como cobertor
Podendo abalar o mundo
No embalo do nosso amor
No ardor de tantos abraços
Caíram palácios
Ruiu um império
Os nossos olhos vidrados
De mistério

“Amando sobre os jornais” – Chico Buarque²⁸

Conforme já notamos, os fatos da própria realidade cotidiana se manifestam nas crônicas impressas nos periódicos como a fonte de onde esses cronistas buscam colher os assuntos e temas para as suas tramas, seja pelo exercício experimental de observação, seja pela aproximação aos *faits divers* divulgados pela imprensa. Contudo, no próprio exercício de criação literária, extrapolam (aumentam ou alargam) as dimensões da realidade ao transportá-las para as narrativas.

No caso das crônicas impressas nos jornais da *Belle Époque* carioca, serão tematizadas as situações pelas quais o indivíduo moderno se defronta. Trata-se, pois, das situações de um período urgente de alterações e transformações impostas pelos anseios de modernização e progresso. Dessa forma, serão representados os temas que entrelaçam esses indivíduos modernos à sociedade, a qual passou, de uma hora para outra, a experimentar e viver novas sensações, novos sentidos.

²⁸ A canção “Amando sobre os jornais”, de Chico Buarque de Holanda, foi interpretada por Maria Bethânia na nona faixa do Álbum *Mel*, lançado em dezembro de 1979 pela gravadora Philips. Confira a letra em: <https://som13.com.br/chico-buarque-e-maria-bethania/noticia-de-jornal>

A imprensa sensacionalista, contudo, irá preferir focalizar os temas polêmicos – ou polemizar temas em torno de situações não necessariamente polêmicas. Isto porque esse tipo de imprensa percebe como mais lidos ou consumidos os assuntos que tocam à sensibilidade dos leitores. Ademais, a palavra polêmica tem origem no grego *polemikós*, relativo à guerra, e remete ao ato de provocar disputas e causar controvérsias. Todavia não é sinônimo de brigas ou discórdia hostil. Até porque um texto polêmico pode oferecer reflexão e incrementar debates.

Os escritores-jornalistas, bem como os editores e ilustradores dos jornais, serão os responsáveis pelo tratamento que revestirá o texto com a roupagem sensacional (ou sensacionalista). É possível que muitos cronistas não tenham, intencionalmente, optado por aplicar tal viés. Ainda assim, seus textos não estarão isentos de apresentar “sensacionalismo”. Em resumo, esse processo decorre da ênfase dada a fatos ou situações extraordinárias. Percebe-se a “sensacionalização” no momento em que são superdimensionados – ampliados, ou mesmo extrapolados – os fatos, para gerar os efeitos de sensação no sujeito-leitor.

É possível verificar uma extrapolação do real e um teor excessivo na maneira como tratam de alguns temas, como fez, por exemplo, João do Rio em *Vida Vertiginosa* ao sobressaltar os assuntos que atingiam os nervos do indivíduo moderno, imputando-lhe uma radical mudança de hábitos e costumes. Em Benjamim Costallat, esse teor varia para uma exaltação da violência, do perigo e do medo em *Mistérios do Rio*; já, em Lima Barreto, excede uma preocupação intelectual, sob a forma de críticas e questionamentos costuradas às tramas de *Vida Urbana*.

Além do mais, são sempre polêmicos os temas que remetem à violência, a perigo, a sexo, a crime, a assassinato, a contravenções, a suicídio, a perversões, a homossexualidade etc. Benjamim Costallat, por exemplo, escolhe lidar diretamente com esse temário nas crônicas que foram reunidas no volume *Mistérios do Rio*. João do Rio também tratará de alguns desses assuntos em suas crônicas, como as que foram reunidas nos volumes *A alma encantadora do Rio* e *Vida Vertiginosa*, mas não da maneira mais direta, com ênfase na violência, como faz Costallat.

Entretanto, chama-nos a atenção o modo como o cronista costura, em *Vida Vertiginosa*, os temas que se ligam ao novo perfil da sociedade em transformação, expondo os seus efeitos nos sujeitos. É sensacional a maneira, como, por exemplo, o cronista descreve a pressa moderna, o homem submerso em seu mundo de trabalho e a invasão de aparelhagens mecânicas e elétricas invadindo a rotina diária

do sujeito moderno. Assuntos que manifestam, de maneira espetacular, a grande afetação nervosa pela qual passamos no início do século XX, e, que podem ser verificadas na crônica “O dia de um homem em 1920”.

Lima Barreto também não escolhe tratar diretamente dos temas polêmicos que destacamos acima, muito embora o autor abra espaço para discussões acaloradas ao optar por trilhar os caminhos de um “jornalismo combativo”. Essa linha, conforme aponta Marcelo Bulhões (2007, p.94), permite-lhe denunciar e satirizar “o comportamento de instituições políticas do país, de suas medidas reacionárias, de sua fisionomia burocrática e mantenedora dos privilégios das elites”.

As crônicas de *Vida Urbana* exemplificam o desmascaramento espetacular das nossas mazelas institucionais, como, por exemplo, o faz nas crônicas “Os cortes”, “Quantos?”, “A polícia suburbana”, “A lei”, “Os próprios nacionais”, “País Rico”, dentre outras mais. Aliás, o próprio jornalismo operado em seu tempo servirá, muitas vezes, como fonte temática para construções textuais, das quais trataremos um pouco mais adiante.

No entanto, Lima Barreto também se mostra consciente do gosto dos leitores pelas narrativas que recuperam o folhetim em seu caráter seriado e com melodramas atualizados. Na crônica “Velhos ‘apedidos’ e velhos anúncios” para a *Brás Cubas*, do dia 22 de agosto de 1918, considera:

Não sei o que tem o tal gênero folhetim de tão estritamente atual, do momento, do minuto em que é escrito que, passado esse fugace instante, rançam logo e perdem todo o sabor. Considerem que eu já fiz, faço e farei folhetins... Mas...

É gênero que procura sempre o fato ou o acontecimento mais em voga, aquele que mais interessa a futilidade de todos e deve ser cheio de alusões às pessoas e coisas efêmeras, para que o sucesso o bafeje. (BARRETO, 1956, p.151)

Apesar de considerar o folhetim como um gênero que faz sobressair as futilidades do momento, também não se afastou dele. Conforme o fez em *O subterrâneo do Morro do Castelo*, lançando narrativas de forma seriada sobre lendas guardadas no subterrâneo, cuja trama é aquecida pelas histórias de “paixão, perseguições, lances heroicos, traição, desprendimento, inveja e cobiça”, conforme observou Beatriz Resende (1997, p.IV).

Sendo assim, recupera o folhetim de suas fontes tradicionais e o faz ressurgir à maneira moderna, empregando-lhe o viés sensacionalista ao superdimensionar

alguns fatos retirados de fontes históricas – conforme demonstrarão as análises que constam no próximo tópico. Segundo Marcelo Bulhões:

Lima Barreto manifesta a consciência de que o jornal é um produto destinado a oferecer novidades para o público. A aparição de uma história com tais ingredientes extraordinários, de um século XVIII mergulhado em libertinagem subterrânea junto a um tesouro magnífico, é um material excelente para ativar o interesse coletivo, conduzindo-o ao território da franca fantasia (BULHÕES, 2007, 90).

4.1 O folhetim modernizado com viés sensacionalista: reflexões sobre O Subterrâneo do Morro do Castelo e Mistérios do Rio

“Pelo que veem, eis aí farta messe de assunto para os amantes da literatura fantástica e para os megalômanos...”

*Lima Barreto*²⁹

Que estranha época será esta, meu Deus, em que até os contos de fadas estão inteiramente desmoralizados!...

*Benjamim Costallat*³⁰

Assim como Benjamim Costallat e João do Rio, Lima Barreto também marcou presença na imprensa brasileira. Em 1905, escreveu *Os subterrâneos do Morro do Castelo* para o *Correio da Manhã*: um misto de reportagem com literatura, tratando das escavações nesta região do Rio de Janeiro – o assunto estava em voga por conta do remodelamento que passava a cidade; e, também, pela divulgação de seus desdobramentos em reportagens e demais *faits divers* da imprensa da época.

Na primeira das 26 narrativas/reportagens – publicada em 28 de abril de 1905 – já se percebe a preocupação do jovem jornalista/escritor com o seu leitorado, oferecendo-lhes o contexto das suas “reportagens” por via da recordação: “Os leitores não de estar lembrados de que, há tempos, uma interessante série de artigos da lavra do nosso colaborador Léo Junius, subordinado ao título OS SUBTERRÂNEOS DO RIO DE JANEIRO” (BARRETO, 1997, p.1). Preservamos a grafia em “caixa alta” não só porque surge no texto assim, mas também pela

²⁹ In. *O Subterrâneo do morro do Castelo* (1997, p.5).

³⁰ In. “O segredo dos sanatórios”; *Mistérios do Rio* (1990, p.103).

verificação de um aspecto relacionado à linguagem sensacionalista: as letras maiúsculas chamam mais atenção.

Em nota, Beatriz Resende (1997, p.1) explica que Léo Junius é o pseudônimo de José da Rocha Leão. Trata-se do jornalista colaborador do *Jornal do Comércio* e da *Gazeta de Notícias* que, pouco antes da virada para o século XX, primeiro discorrerá sobre o assunto. Conforme denominada por Lima Barreto, a “série de artigo” é reunida e publicada em 1878, sob o título de *Os Subterrâneos do Morro do Castelo, seus mistérios e suas tradições*. Em nota intitulada “Ao rasgar o véu”, Léo Junius deixa um registro sensacional: “São tantos os dramas sanguinolentos, que se escondem nesses espaços silenciosos, como as trevas que os povoam”.

A publicação vira a fonte de inspiração para Lima Barreto, pouco mais tarde, assimilar e atualizar. Eis, conforme observou Marcelo Bulhões (2007, p. 95), a “utilização de uma base noticiosa e referencial para dinamizar o campo ficcional, com expedientes de uma incursão ‘historiográfica’”. Ainda no pequeno trecho da obra de Lima Barreto, destacado acima, também se nota a importância que o “repórter” dá aos jornais. Porque, se escolheu ambientar o seu leitorado acerca do tema de suas “reportagens” pela lembrança de artigos publicados no passado pelo *Correio da Manhã*, isto indica que possuía consciência acerca do impacto e do alcance das publicações jornalísticas sobre a sociedade (leitora ou não).

Como também se nota a referência, de maneira direta, ao colaborador que primeiro tratou do assunto, travando certo diálogo:

Neles vinham descritas conscienciosamente e com o carinho que sempre o autor dedicou aos assuntos arqueológicos as galerias subterrâneas, construídas há mais de dois séculos pelos padres, com o fim de ocultar as fabulosas riquezas da comunidade, ameaçadas de confisco pelo braço férreo do Marquês de Pombal (BARRETO, 1997, p.1).

O trecho funde, pois, as memórias sobre as leituras dos artigos jornalísticos de Léo Junius com a nacional, histórica, mas de caráter popular. Essa fusão (ou mistura) garantirá ao “repórter” uma sequência narrativa de infinitas possibilidades de criação literária, já que o assunto resgatava um episódio plasmado no imaginário: “Verdade ou lenda, caso é que este fato nos foi trazido pela tradição oral e com tanto mais visto de exatidão quanto nada de inverossímil nele se continha (BARRETO, 1997, p.1).

Nessa série, que Beatriz Resende (1997) organizou e publicou, atribuindo o subtítulo de “Um folhetim de Lima Barreto”, o autor faz mesmo referência a um suposto tesouro escondido desde os tempos dos jesuítas. Conforme segue na passagem abaixo, extraída da primeira crônica/reportagem, do dia 28 de abril de 1905:

A hipótese, pois, de existirem no morro do Castelo, sob as fundações do vasto e velho convento dos jesuítas, objetos de alto valor artístico, em ouro e em prata, além de moedas sem conta e uma grande biblioteca, tomou vulto em breve, provocando o faro arqueológico dos revolvedores de ruínas e a *auri sacra fames* de alguns capitalistas, que chegaram mesmo a se organizar em companhia, com o fim de explorar a empoeirada e úmida colchida dos Jesuítas (BARRETO, 1997, p.2).

Verdade ou ficção, importa que, dessa forma, tratou de dialogar com uma tradição popular conservada na memória cultural e coletiva. Transfigurada em mistério, a hipótese de ter tesouros escondidos em algum lugar nas galerias subterrâneas conduzirá o narrador (ou o repórter) à procura incessante de provas que pudessem comprovar tal possibilidade ou oferecer meios para a continuidade da investigação, bem como incentivará o leitor a acompanhar as suas ações na apuração de qualquer documento, objeto e conhecimentos obtidos durante a investigação.

À vista disso, logo nas primeiras crônicas-reportagens, veremos o repórter reunir todo um material para averiguação, a fim de revelar o possível segredo que rondava as galerias. Conforme dito pelo próprio narrador, “agora chegou o tempo de quebrar o segredo de sua riqueza e ser espoliado de seu olímpico depósito” (BARRETO, 1997, p.14).

Dessa maneira, o “repórter” reunirá pedaços de ferro velho “cuja superfície oxidada a Academia de Medicina ainda poderá achar resquícios do sangue de cristãos-novos” (p.11); tijolos vermelhos retirados de “8 metros abaixo do solo” (p.14); e os conhecimentos obtidos pelo contato com o Sr. Coelho, cuja voz “atrai a atenção de toda a gente” (p.15). Personagem determinante no conjunto da narrativa, porque ajudará na descoberta de outras provas e funcionará como um “precioso informante”. Vejamos:

Os circunstantes ouviam boquiabertos a interessante narrativa; um senhor, nédio e rosado, aparteava de quando em vez, pilhérico.
Ousamos uma pergunta:
— Há documentos a respeito?

— Preciosíssimos, meu amigo; eu tive sob os olhos todo o roteiro das galerias; conheço-as como a palma das minhas mãos. A reconstrução daquela época trágica seria uma obra de fazer arrepiar os cabelos!... (BARRETO, 1997, p.16)

A crônica-reportagem do dia 05 de maio de 1905 retrata o momento em que o “repórter” vai até a “casa modesta de funcionário público” (p.20) do Sr. Coelho para buscar tais documentos. O velho sábio o adverte ao mesmo tempo que o incentiva em sua função de “jornalista investigativo”: “É preciso informar o público; o público é exigente, quer novidades a todo transe e agora a novidade que se impõe é o Castelo, são os seus subterrâneos e o senhor é o homem fadado a nos tornar capazes de satisfazer a curiosidade carioca” (BARRETO, 1997, p.20).

Em seguida, mostra ao narrador-repórter os documentos que tem guardado: “largas folhas de papel amarelado, cheirando a velho, preciosos pergaminhos em que se mal descobrem caracteres indecifráveis, figuras cabalísticas, coisas intraduzíveis aos nossos olhos profanos” (p.20-1). O sábio afirma conter neles “toda a verdade sobre os tão falados tesouros” (p.21). E, entre eles, está arrolado o documento sobre o assassinato de Duclerc e o “Velho Códice”: “preciosos documentos pertencentes ao nosso precioso informante” (p.33).

Esses últimos “vetustos papéis” ganharão tanto atenção do “repórter” que ele passará a narrar o conteúdo deles, de forma folhetinesca, a partir da décima crônica (do dia 9 de maio de 1905). Com este recurso, que consistia em coletar os materiais e levá-los à exposição do público leitor a cada narrativa pertencente à série, o narrador nutria a imaginação dos leitores e estimulava a continuidade da leitura como se fosse um folhetim: “Continuaremos amanhã a narrativa da nossa entrevista com o Sr. Coelho e dos extraordinários casos que se contêm nos seus velhíssimos papéis” (BARRETO, 1997, p.31).

À medida que o autor elabora o texto com intenção de ativar e provocar o interesse coletivo, ou mesmo atizar a curiosidade e a sensibilidade dos leitores, o viés sensacionalista é salientado. Conforme o escritor o faz ao colocar um ar de mistério em algumas passagens, também quando se desapega da questão trazida pela descoberta das galerias subterrâneas para narrar (ou mesmo ficcionalizar) trechos satíricos, lendários e melodramáticos – recuperados, de certa forma, da obra de Léo Junius.

Marcelo Bulhões (2007, p. 88) percebe a afinidade com a linguagem sensacionalista, ressaltando ainda a “aura de mistério” que pairou sobre o local: “nos subterrâneos (...) estariam escondidas magníficas riquezas, um verdadeiro tesouro. (...) os jesuítas teriam escondido as tais riquezas, as quais descansariam em um silencioso esplendor. História ou lenda? Realidade ou fabulação?”.

Parece-nos, no entanto, que o tempero crítico e reflexivo sobressalta para além do sensacionalismo, embora a verificação do caráter seriado (folhetinizado), a seleção de temas extraordinários, a inserção de tramas melodramatizadas e cenas satíricas, a mistura de lendas e crenças interligadas à região não-fictícia, a linguagem e estética literária empregada – que, nas palavras de Resende (1997, p.III), “rompia com os padrões parnasianos vigentes” –, indiquem, no conjunto, os possíveis rastros do viés sensacionalista em combinação com a atualização do folhetim, todavia “acompanhada por uma intenção de dar às suas páginas uma preocupação social e política que incluirá o desejo de ser voz dos segregados”.

Mais do que este desejo, sobressalta a preocupação com a memória coletiva e patrimonial oferecida pela região do Morro do Castelo e a lembrança de suas lendas e seus habitantes. Inclui-se, pois, a estes aspectos a sua importância para a história das nossas letras em diálogo com a nossa cultura ou nossa memória cultural.

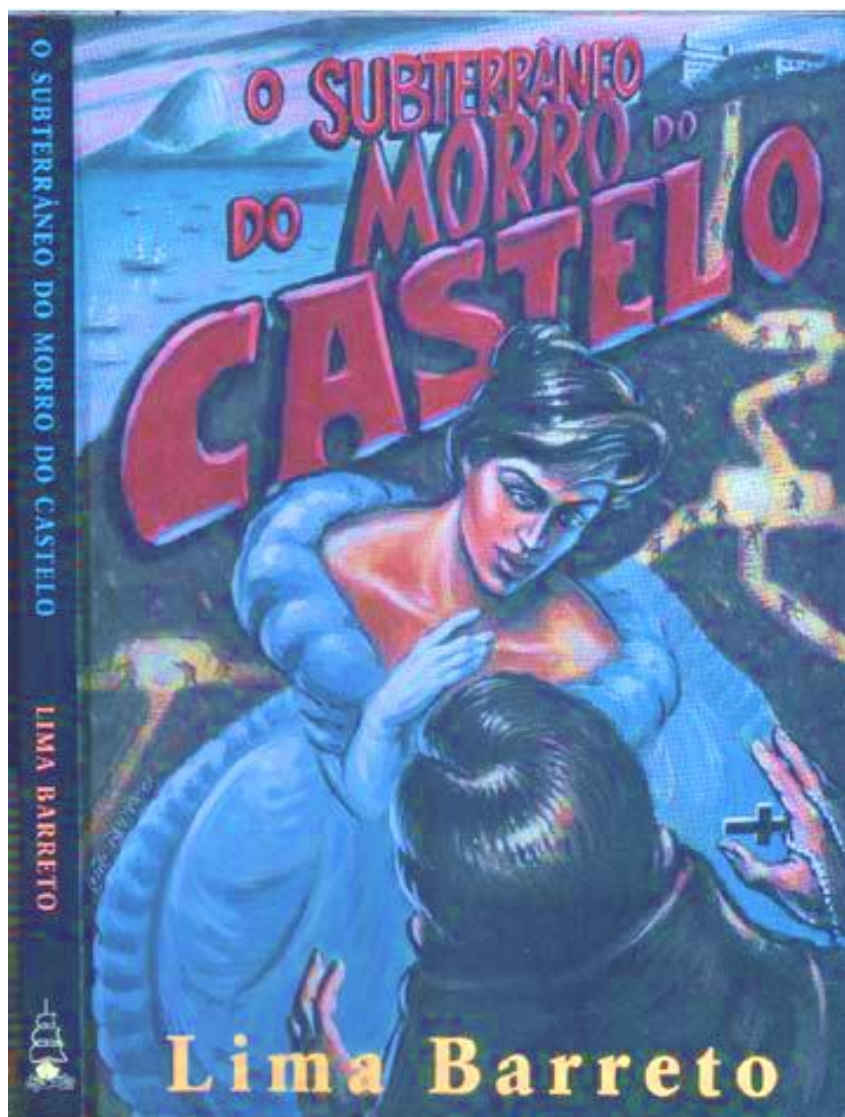
A reedição em 1997 de “O Subterrâneo...” pela Dantes Livraria e Editora, a qual utilizamos como referência às nossas observações sobre a obra, traz uma série de ilustrações colocadas como suporte gráfico que acentuam o caráter folhetinesco e sensacionalista. Elaboradas pelo artista plástico Otto Dumovich³¹. A composição gráfica da capa remete ao caso amoroso, vivido por um jesuíta e uma condessa, narrado nas “reportagens” após a descoberta do “Velho Códice”.

As “letras garrafais” surgem bombasticamente em “caixa alta” e são preenchidas por um vermelho sangrento, o qual conversa com a predominante cor do barro que se escorria em lama no momento em que se ia desmanchando o morro, e, depois, contrasta-se com o nome do autor em amarelo na base. Interessante notar a escolha das cores pelo artista: o vermelho e o amarelo, por

³¹ Otto Dumovich é artista plástico, escultor, desenhista e produtor cultural carioca. Ficou conhecido por suas estátuas de bronze de Dorival Caymmi, Pixinguinha, Braguinha, Cartola, Manuel Bandeira e outras espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro e partes do Brasil. Conferir mais em: <http://ottodumovich.blogspot.com/>

exemplo, são cores não só vibrantes como também são as mais utilizadas pelo mercado para atrair a atenção do consumidor na atual sociedade de consumo.

Figura 1 – O Subterrâneo do Morro do Castelo (Capa)



Fonte: BARRETO, Lima. *O Subterrâneo do Morro do Castelo*: um folhetim de Lima Barreto. 2. ed. RESENDE, Beatriz (Org.). Capa e ilustrações: Otto Dumovich. Rio de Janeiro: Dantes Livraria e Editora, 1997.

No entanto, o azul predominante na imagem, ajusta-se à aura de mistério dessa cidade litorânea, representada na capa pelo mar, que recebe a mesma coloração. Aliás, há na figura enigmática da mulher, predominantemente, esse azul misterioso em sua vestimenta. Fundem-se ao matiz azulado, portanto, os mistérios ou os encantos da cidade, da mulher e do mar.

A paleta de cores utilizada na capa lembra ainda o conjunto de cores observados pelo narrador na crônica onde se narra como caiu uma das caixas com tesouros dos jesuítas. O narrador detalha, passo a passo, o acidente e presta atenção nas cores: “Tons cambiantes, matizes do verde, do azul, do vermelho, misturavam-se, caldeavam-se. Por baixo da película verde do brilho das esmeraldas havia coriscos azuis do cintilar das safiras. Rubros pingos de sangue vivo desmaiavam à fosca luz das pérolas” (BARRETO, 1997, p.62).

Na imagem da capa também pode ser observada a referência às galerias subterrâneas, como se pudéssemos visualizá-las o seu interior da perspectiva de cima, do alto. Lembrando uma espécie de panorama, pode-se notar como em miniatura – o que sugere o aprofundamento do ângulo de visão – algumas pessoas passeando de barco na Baía de Guanabara, a centenária igreja construída pelos jesuítas no pico do morro, e, na base dela, a passagem para as galerias. No interior das galerias, iluminadas pelas luzes febris das lamparinas, enxerga-se (o que nos parece) o trânsito de diversos padres.

Muitas são as maneiras de relacionarmos a imagem da capa ao texto ou a linguagem do texto à imagem – isto é, à ilustração que traz a capa da edição de 1997 –, a começar pelo tema que o artista escolheu representar: o amor impossível, recheado de intrigas e ciúmes, entre um jesuíta e uma condessa.

Logo em primeiro plano, aproximam-se do leitor as figuras lendárias que supostamente circundaram a região tanto quanto à memória coletiva, isto é, a condessa e o jesuíta. A figura de mulher sedutora e misteriosa representada na capa funde o padrão de beleza europeu ao *status* de condessa, bem como funde seu tipo humanizado à uma construção personificada da aura de musa romântica: branca, a pele perolada, as maçãs do rosto e colo avermelhados lembram tons de rubis, veste-se de um azul turquesa com luva nos braços e mãos, parece estar envolta quase em uma névoa azul.

O caso amoroso surge como tema à nona crônica-reportagem de Lima Barreto, do dia 8 de maio de 1905, sob o título “Os Tesouros dos Jesuítas — Uma Narrativa de Amor; O Velho Códice”. Entretanto, será alargado e problematizado a partir da décima “reportagem” até o final da obra. O narrador explica que “...pelo seu requintado sabor romântico, bem merecem a atenção do público carioca, atualmente absorvido em conhecer nos mínimos detalhes a história daquela época legendária” (BARRETO, 1997, p.33).

Ao introduzir o assunto, relaciona o conteúdo da trama, que apresentará aos leitores, a determinados traços da estética romântica. No entanto, preocupa-se em nutrir o seu leitorado com informações históricas sobre uma “época legendária” (referindo-se ao século XVIII), como se descavasse da memória cultural e coletiva as peças que irão compor o enredo, uma vez que certos elementos referenciais do passado, utilizados para fermentar a narrativa, ainda habitavam no imaginário popular. Conforme poderemos observar no trecho abaixo:

(...) faz notar que no Brasil as lendas sobre tesouros ocultos substituíam as dos sombrios castelos medievos (...) e, sobre os quais grandes gênios da arte têm bordado obras de um pichoso lavor estético em todos os moldes da fantasia humana, seja a música, a pintura, a poesia ou o romance. Uma tradição velhíssima tem alimentado entre nós no espírito do povo a ideia da existência de tesouros enterrados, dormindo há séculos sob pesadas paredes de mosteiros, resistindo à argúcia de olhares perscrutadores e acirrando a curiosidade e a cobiça de seguidas gerações. Algo de real existe certamente em meio às exagerações da lenda; documentos antigos falam dessas riquezas e indicam mesmo, com relativa precisão, os pontos em que se acham elas ocultas. A recente descoberta de galerias subterrâneas no morro do Castelo vem mais uma vez provar à evidência não ser de todo destituída de fundamento a crença que, de há séculos, vem alimentando a imaginativa popular (BARRETO, 1997, p.33-4).

Escolhe, assim, um modo de preparar o seu leitor para a narrativa, sobre o envolvimento amoroso do jesuíta com a condessa. Mostra-lhe, entretanto, que a tradição oral, enraizada no imaginário popular, também guarda belíssimas histórias, como as que os “gênios da arte” souberam, com caprichoso trabalho estético, traduzi-las em “música, pintura, poesia ou romance”.

O que também reflete a sua maneira própria de tratar a “velhíssima tradição”: transporta-a para a linguagem literária, emprega-lhe cuidado estético e interessantes estratégias literárias, com intenção de não só entreter mas, principalmente, enriquecer o espírito do leitor, que consumia os noticiários sobre a curiosa “recente descoberta de galerias subterrâneas no morro do Castelo”. Justifica-se, também dessa forma, o diálogo com a estética romântica-folhetinesca, que soube unir em folhas impressas a arte literária com a tradição oral e popular.

Outro evidente aspecto que justifica o diálogo com o velho folhetim está na maneira como encerra algumas das crônicas-reportagens, convidando o leitor a acompanhar as próximas. Conforme a expressão utilizada por Marlyse Meyer (1996, p.59), segue-se assim a sua “ficção em fatias”, sob a forma do “continua amanhã”, conforme já vimos. Em outras passagens, que comprovam tal aspecto, lê-se:

“...daremos amanhã circunstanciada notícia aos leitores, justamente ávidos de desvendar os mistérios do venerável morro” e “Amanhã contaremos aos leitores esta bizarra e maravilhosa história” (BARRETO, 1997, p. 18 e 28).

Percebendo o “repórter” a relação entre uma estética que remonta a um “medievalismo” vivo nos escombros da memória coletiva e do imaginário popular, irá perscrutar o que de “real” nele existe. Faz disto, também, o mote para narrar a sensacional história de amor que culmina em assassinato na obra.

Empenha-se, portanto, em pôr à tona, com riqueza de detalhes, qualquer descobrimento que possa oferecer ligação com as antigas lendas, cujo cenário tenha sido as galerias subterrâneas. Como, por exemplo, quando descobre “o velho códice”: um documento antigo, repleto de informações que lhe são aproveitadas. Vejamos:

...é um grosso volume, encadernado em couro. A letra escorre-lhe miúda e firme pelas folhas de papel de linho, resistentes e flexíveis.
A tinta indelével, talvez negra, tomou com o tempo um tom vermelho sobre o papel amarelecido, cor de marfim velho; absolutamente anônimo.
Nenhum sinal, indício, escudo heráldico ou mote denuncia o autor. Não obstante, uma emenda, traços fugazes, fazem-nos crer que a mão que o traçou foi de jesuíta.
Um — nós — riscado e precedendo a expressão — os jesuítas — entre vírgulas, e a maneira familiar de que o códice fala das coisas da poderosa Ordem, levam-nos a tal suposição (BARRETO, 1997, p.35).

É com detalhada atenção que descreve ao leitor aquilo que vê. Não deixando de fora, inclusive, as suposições que brotam ao capturar o documento por intermédio da visão. Presta-lhe, pois, acurada atenção às letras “miúdas” como se escorressem, à textura das folhas “de linho, resistentes e flexíveis”, à coloração do documento com “tinta indelével, talvez negra”, a qual denota o seu aspecto antigo: “tomou com o tempo um tom vermelho sobre o papel amarelecido”. E, apesar de o manuscrito não oferecer indícios do autor, reconhece através de marcas caligráficas, de traços e emendas, ter sido escrito pela mão de um jesuíta, assim supõe.

Toma, também, em quase todas as crônicas que integram a série, o cuidado de citar (ou confabular) datas, documentos e demais suposições que possam sustentar a “realidade” dos fatos narrados. No mesmo trecho que destacamos um pouco mais acima, diz o cronista: “Algo de real existe certamente em meio às exagerações da lenda; documentos antigos falam dessas riquezas e indicam mesmo, com relativa precisão, os pontos em que se acham elas ocultas”.

Com isso, insere um elemento de referência passível de verificação pelo leitor – uma antiga estratégia utilizada por ficcionistas para sugerir autenticidade ao leitor. Pretende-se, deste modo, conferir veracidade não só ao caso de amor, até então considerado impossível, mas também assegurar, ainda que ficcionalmente, que as reportagens resultam de pesquisas feitas em documentos – conforme já averiguamos, e podem ser conferidos no texto pela “papelada arcaica que revolvemos em busca de informações”. Sustenta-se, pois, no “Velho Códice”: um suposto manuscrito em língua italiana do século XVIII. Vejamos o momento em que o “repórter” narra como achou o documento:

Em meio à papelada arcaica que revolvemos em busca de informações sobre o palpitante assunto, fomos encontrar a história de uma condessa florentina conduzida para o Brasil num bergantim e aqui recolhida ao claustro do Castelo aos tempos da invasão de Duclerc.

A este fato já aludimos de passagem em um dos nossos artigos e agora vamos dar ao leitor a sua narrativa completa.

Trata-se da história de um desses amores sombrios, trágicos, quase medievais, cheirando a barbacã e a castelo ameaçado; e que, por uma singular capitação histórica, na Idade Moderna, a América do Sul foi teatro.

Não é narrativa de uma dessas afeições do nosso tempo, convencionais e pautadas; é a do desprender de um forte impulso d’alma irresistível e absorvente.

Um velho códice manuscrito em italiano dos meados do século XVIII conta-o; e pela dignidade do seu dizer e pela luz que traz a um ponto obscuro da história de nossa pátria, merecia que, transladando-o para o vernáculo, não o mutilassem em uma forma moderna, que o desvigoraria sobremodo (BARRETO, 1997, p.34-5).

Para garantir realidade aos fatos, que serão desdobrados narrativamente, insere uma identidade real: Jean-François Duclerc foi um oficial da marinha francesa que, juntamente com mais cinco navios carregados de homens, atacou o Rio de Janeiro por volta de 1710. A partir deste ponto da narrativa, afasta-se quase totalmente do “palpitante assunto” sobre as galerias subterrâneas, isto é, das informações utilitárias sobre as escavações e a descoberta das galerias. Passa, então, a fixar-se no sombrio, trágico e intrigante caso de amor.

Nesse sentido, também é possível perceber um certo desvio da realidade – isto é, dos dados factuais contidos na realidade, no momento presente do “repórter” –, cuja referência consta do título da série de “reportagens” aos assuntos iniciais sobre as escavações do morro do Castelo. Tal desvio garante fantasiar a continuidade das matérias, que passam a ser narradas com base numa (re)construção literária reminescente (do passado), cuja origem se situa no alicerce das ruínas medievais da memória e do imaginário popular.

Dessa forma, também se extrapolam os limites do utilitarismo que deveriam conter as reportagens (enquanto gênero jornalístico) para superdimensionar a ficção a partir de um suposto material coletado, que será alargado até a vigésima sexta (e última) crônica. A aura de mistério, que pode seduzir o leitor, é intensificada não só pelos predicativos destinados à tal “história de um desses amores sombrios, trágicos, quase medievais”, mas também pela maneira sinestésica como conduzirá o leitor, sugestionando olfativa e visualmente – “cheirando a barbacã e a castelo ameado” – a imaginar e sentir o que será narrado.

Com senso crítico, adverte ao seu leitor que a narrativa fugirá às afeições modernas, chamando-as de “convencionais e pautadas”, porque as que contará são recuperadas justamente dos labirintos da memória, onde não há um fluxo ordeiro, metódico ou disciplinado, e nem tampouco se prende ao tempo presente. No entanto, em seguida, considera uma trama “do desprender de um forte impulso d’alma irresistível e absorvente”, o que nos permite relacioná-la à estética folhetinesca, conhecida também por apresentar enredos atraentes, capazes de prender a atenção dos leitores.

Procede da mesma forma quando fundamenta ao leitor sobre “a crença que, de há séculos, vem alimentando a imaginativa popular”. Diz o cronista:

Prendendo-se por um laço natural à história das riquezas amontoadas, aparece aqui e ali um perfil feminino, um vago perfume de carne moça, o roçar frufuante de uma saia de mulher que vem dar aos racontos a nota romântica do eterno feminino, indispensável ao interesse de uma lenda que se preza... (BARRETO, 1997, p.34).

Desta passagem, também se destacam as estratégias literárias que garantem o refinamento da obra. Como, por exemplo, o emprego da sinestesia aplicado à imagem da mulher que surge em lendas “que se prezam”. Sugere, pois, um certo perfume feminino, romântico, bem como o movimento da saia, que produz uma sutil sonoridade com o balançar e o roçar de suas vestes.

Um quase medievalismo – “Pois o nosso morro do Castelo neste ponto também nada fica a dever aos castelos feudais da Idade Média” (BARRETO, 1997, p.34) –, lendas e crenças cristalizadas, segredos ocultos, são elementos componentes que não só servem ao autor como fórmula sensacional – um “prato cheio” para a composição de uma série literária – como atizam a curiosidade e a

sensibilidade do leitor, que espera pelos seus desdobramentos, e, por fim, pela revelação.

Todavia, por mais que o cronista procure suscitar a realidade dos fatos, há que se lembrar das primeiras palavras da obra: “Verdade ou lenda”? para driblar os encantamentos ou os efeitos da leitura, provocados por uma estética que seduzirá o leitor até a última crônica, até ao ponto final, onde antes se lê “aqui termina o manuscrito”.

Surgem como cenas sensacionais o anedótico caso de espiritismo (registrado nas crônicas do dia 6 e 7 de maio de 1905) e a passagem melodramática que retrata o flagrante de Duclerc ao caso de traição da sua amante com um jesuíta (na crônica do dia 26 de maio de 1905). Aliás, essa segunda passagem, reforça uma atualização do folhetim – trata-se de uma cena sensacional e folhetinesca simultaneamente.

Nos trechos da passagem anedótica, o narrador-repórter estava à procura de documentações que constatassem evidências sobre o tal tesouro escondido nas galerias subterrâneas. E, “em meio a multidão, salienta-se um senhor alto, de bigodes grisalhos e grandes olhos penetrantes, cuja voz pausada e forte atrai a atenção de toda gente. O círculo de curiosos se aperta a pouco e pouco e os ouvidos recebem deleitados as palavras do oráculo”. De maneira detalhada, descreve o Sr. Coelho: um velho, muito sábio, que se põe a ajudar na investigação do caso e o leva a outro caso, de espiritismo; mesmo anedótico, misterioso.

Destaca-se desta passagem não apenas o humor evidente, mas o seu caráter satírico e irônico. Porque, é sob essa máscara narrativa que o cronista pretende inserir o seu olhar crítico à figura do engenheiro Paulo de Frontim, responsável pelas obras urbanísticas da capital federal. Assim, levanta suspeitas sobre identidades reais do passado e do presente, vinculando-as a um comportamento autoritário, inquiridor.

A outra passagem, melodramática, bastante comum às narrativas folhetinescas, agora surge com moderna atualidade, mais complexa. Trata da descoberta de traição da condessa italiana (“D. Garça”) por Duclerc, o seu amante. Ou seja, o seu amante descobre que ela possuía outro amante: um jesuíta! Vejamos:

— Mulher infame e prostituída, exclamou, tu não compreendes a grandeza de uma paixão veemente e alucinada! Nos braços do padre perdeste os

últimos vislumbres do pudor; chafurdaste-te nos vícios e na dissolução; és indigna de mim! Vai-te! E, empurrando-a brutalmente, alucinadamente, o francês voltou as costas, enquanto D. Garça caía por terra, trêmula, branca, da brancura imaculada de um lírio que um tufão despedaçasse.

Mas o velho cavalheirismo gaulês despertara em tempo na alma de Duclerc. Voltou-se, os braços cruzados sobre o peito.

Dona Garça estava ajoelhada, as mãos postas numa súplica de perdão; dos seus negros olhos românticos, duas grossas lágrimas rolaram sobre a face alvíssima como duas pérolas líquidas sobre as pétalas de uma rosa.

O colar arfava-lhe, ofegante, fazendo oscilar as rendas do corpete.

Era a figura humanizada da Madona em toda a sua beleza mística, temperada de um estranho sabor de pecadora volúpia.

E os seus lábios brancos e trêmulos mumuravam apaixonadamente:

— Amo-te, Duclerc.

O francês tomou-a nos braços carinhosamente, como a uma criança, os seus lábios aproximaram-se como que atraídos por uma força oculta e dominadora e um grande beijo apaixonado e lúbrico soou cristalino e sonoro, selando a reconciliação.

(Continua) (BARRETO, 1997, p.83-4).

Controverso e colérico, Duclerc acusa a amante de prostituída com ímpetos de violência. D. Garça, caída, ofegante, suplica o seu perdão. E, por fim, quem não resistiria à musa romântica dos folhetins? (“a figura humanizada da Madona em toda a sua beleza mística, temperada de um estranho sabor de pecadora volúpia”). Então, o francês a toma nos braços e a beija apaixonadamente. Ressaltam-se, também, as estratégias literárias que dão o moderno efeito do real à cena.

O cronista atribui coloração à sua composição imagética: “D. Garça caía por terra, trêmula, branca, da brancura imaculada de um lírio que um tufão despedaçasse” / “seus negros olhos românticos”; movimento: “ajoelhada, as mãos postas numa súplica”, como também “duas grossas lágrimas rolaram” do rosto da moça, contra os “braços cruzados sobre o peito” do Francês; e som: “O colar arfava-lhe, ofegante, fazendo oscilar as rendas do corpete” / “lábios brancos e trêmulos murmuravam” / “grande beijo apaixonado e lúbrico soou cristalino e sonoro, selando a reconciliação”.

Passemos, agora, a investigar outra obra, de outro grande cronista da *Belle Époque* carioca: Benjamim Costallat. O seu volume, *Mistérios do Rio*, concentra uma série de crônicas encomendadas e circuladas pelo *Jornal do Brasil*, reunidas e publicadas pelo mesmo veículo em 1924. A publicação, portanto, já surge como um produto que se adéqua ao nicho do divertimento sensacionalista, casando o mundo das letras ao universo do entretenimento.

Comparado aos volumes dos autores que fizemos menção neste estudo, é o que mais capta a linguagem sensacionalista que impregnava os periódicos

impressos da *Belle Époque* carioca. Isso se evidencia, no plano das narrativas, entre outras características, pelo conjunto de temas sensacionais, cujos motes eram coletados de partes marginalizadas da realidade carioca, para serem tratados sob a forma de suspense. Extrapolam-se os crimes, os perigos, as perversões, entre outros temas sinistros na obra. A leitura das crônicas contidas no volume impactava o leitor da época, e ainda hoje pode causar impacto semelhante.

Essa era mesmo a ideia em *Mistérios do Rio*: causar as sensações do horror, do medo, chocar ou emocionar de alguma forma. Para tanto, ousou o autor tocar em temas considerados tabus na sociedade carioca de seu tempo. Através das narrativas, expõe, por exemplo, o mercado da prostituição em “Quando abre os *cabarets*” e “Casas de amor”; o tráfico e o consumo de drogas em “No bairro da cocaína” e “Os fumantes da morte”; a violência sexual e, como é conhecido atualmente, o assédio machista em “Uma história de *manucure*” e “A pequena operária”; a “malandragem” e o vício pelos jogos de azar em “O jogo do *Bull-Dog*” e “Os mistérios do *baccara*”; o homossexualismo como perversão em “A criatura do ventre nu”, entre outros temas.

Como recurso para atrair a atenção do leitor e transportá-lo à narrativa, parte considerável das crônicas inicia com um diálogo informal, geralmente entre o narrador-repórter e outro personagem, que, de alguma forma, o auxilia na busca pela informação a ser inserida à “matéria” ou “reportagem”. Como exemplifica o trecho inicial de “No bairro da cocaína”:

— Onde?
A mulher, num sussurro, disse-me ao ouvido:
— De noite... Na Glória... No jardim... debaixo do Hotel Glória... Sim, um homem está ali...
— Quanto?
— Oito mil réis. Talvez te cobre mais por não te conhecer ainda. Mas, para os fregueses habituais, é oito mil réis...
— Que devo eu dizer, qual a senha?
Dize assim: — “eu vim buscar aquilo”...
— Só?
— Só. Mas não te esqueças de esfregar com o dedo as narinas e respirar fortemente – é o sinal característico dos cocainômanos... (COSTALLAT, 1990, p.21).

Dessa forma, aproxima o leitor à história sinistra ao atingir-lhe a curiosidade, gerando nele a vontade de querer saber o que vem depois, como resultado de um efeito característico do suspense. Torna, pois, o leitor participante da narrativa, levando-o a testemunhar os fatos. Danilo Angrimani (1995, p.17), por exemplo,

concordando com o pensamento de Rosa Nívea Pedroso (1983), destaca esse mesmo traço: “a narrativa (sensacionalista) transporta o leitor; é como se ele estivesse lá, junto ao estuprador, ao assassino, ao macumbeiro, ao sequestrador, sentindo as mesmas emoções”.

Depois do diálogo, que surge no início de “No bairro da cocaína”, há um corte, como se num filme mudasse a sequência. Depois de sugerida a fratura temporal, o narrador já surge, à noite, no local que lhe foi indicado, à procura do traficante e o leitor acompanha a história, podendo testemunhar os fatos e sentir as mesmas emoções que o narrador-repórter.

As crônicas de *Mistérios do Rio* geravam um efeito enfeitiçante, porque suas tramas, de certa forma, mexiam com os nervos dos leitores que transitavam habitualmente pelos mesmos espaços ou pelos ambientes próximos dos que o cronista procurou registrar. O olhar do narrador, ora como intérprete da cidade moderna, ora como “detetive”, investiga e decifra a urbe, com o intuito de apontar os locais e hábitos duvidosos ou perigosos, e a fazer deles casos de sensação.

No entanto, ao utilizar recursos e estratégias da literatura, ficcionaliza os dados que coleta da realidade e estabelece como foco principal o perigo e o crime. Muito embora o narrador-repórter possa justificar que o faça também como um alerta, isto é, com intenção de propagar a informação sobre acontecimentos sinistros na cidade do Rio de Janeiro. Conforme o faz em “O túnel do pavor” ao descrever para o leitor como era e o que acontecia na zona do túnel:

É o pleno deserto. A plena solidão. E o que é pior: há habitantes transitórios que, de quando em quando, vão povoar as suas cavernas (...). São muitas vezes bandidos que a polícia persegue, criminosos que se escondem e fogem, ladrões que procuram desaparecer com os seus roubos, assassinos que, com a faca ainda quente de sangue, vão, durante uma noite, um dia, se refugiar com sua consciência maldita (...).

Não se deixam ali ficar por muito tempo. Mas se revezam e se substituem. Hoje há uma leva de gatunos, amanhã uma outra de criminosos. Eles são todos da mesma família. E se entendem, maravilhosamente...

(...)

Agora imaginem como deve ser divertido passar no famoso túnel, em plena noite, em pleno escuro, em plena solidão!

Quem passar ali joga um jogo como outro qualquer. Pode não acontecer nada, como pode acontecer muita coisa.

O mínimo que tem acontecido a certos temerários é voltar de lá a pé, sem dinheiro, sem roupa, em tristes e ridículas ceroulas, depois de ter levado dos malandros uma boa e magistral surra!

Isso é o mínimo. É a mais doce violência que os bandidos possam cometer (COSTALLAT, 1990, p.59-60)

Focaliza, portanto, no perigo oferecido pela zona do túnel que liga o bairro do Rio Comprido à Laranjeiras, e, na possibilidade de risco aos transeuntes que passarem pela região. A informação, no entanto, é transmitida de forma extrapolada pela ironia: “imaginem como deve ser divertido passar no famoso túnel, em plena noite, em pleno escuro”.

É interessante perceber, no contexto que envolve todas as tramas dos *Mistérios do Rio*, o movimento do narrador-repórter pelas zonas mais sinistras da cidade, indo do Rio Comprido (de “O túnel do pavor”) ao Santo Cristo (em “A favela que eu vi”), das casas de *rendez-vous* da Lapa (“Casas de Amor”) a Ramos (“Na noite do subúrbio). Ele participa da trama, circula pelos espaços e registra as ações por intermédio de sua lente investigativa, que o permite inserir também suas percepções sobre o espaço (externo ou interno), sobre as personagens locais e seus costumes e hábitos, sempre, extrapoladamente, sinistros e misteriosos. Conforme exemplifica o trecho de “Os fumantes da morte”:

Estávamos em um andar térreo imenso, às escuras. Perto da porta, uma escada subia para os outros andares.

(...)

Três luzes anêmicas, jogadas aqui, mais além, acolá, sem simetria, em meio de toda aquela escuridão.

(...)

Um ar de cômodo eternamente fechado, onde o sol não entra.

Respirava-se com dificuldade.

Sentia-se em meio do cheiro desagradável das habitações coletivas, um perfume adocicado e estranho, um perfume de planta e de fruta – o ópio!

Estávamos em uma das mais célebres *fumeries* chinesas, *fumeries* onde só os iniciados conseguem penetrar, templos misteriosos de um grande vício.

(...)

As lâmpadas de querosene, com a sua luz vacilante e amarelada, iluminava ainda mais as fisionomias mais amarelas ainda dos viciados, em êxtase!

(COSTALLAT, 1911, p.53).

Nesta passagem, a dimensão do espaço térreo da *fumerie* é sugerida pela iluminação fraca e espaçada das três luzes do ambiente, também os advérbios “aqui, mais além e acolá” sugestionam as distâncias. O modo como o cronista constrói a imagem da *fumerie* contribui para gerar o efeito do real. Primeiro, colore a cena por meio da luminosidade, indo do escuro ao claro: “luzes anêmicas” / “amarelada”, e, depois, coloca-lhe movimento: “luz vacilante” como se tremeluzisse no ambiente.

Também o “cheiro desagradável” contrasta com o “perfume adocicado” do ópio, contribuindo para ampliar a percepção sensorial do espaço no imaginário do

leitor. Narrativamente, a imagem é construída por meio de antíteses: “escuro” – “claro” / “cheiro desagradável” – “perfume”; e sinestésias, misturando percepções visuais com olfativas.

Por falarmos em imagens, quando essas crônicas foram inicialmente publicadas em meio impresso, no *Jornal do Brasil*, elas vinham ilustradas. Este é outro aspecto interessante vinculado a um método técnico do sensacionalismo: o suporte visual, gráfico. Ele amplia o campo sensorial por meio do visual e insere mais possibilidades de interpretação e diálogo com a narrativa. Ao mesmo tempo, entretém o leitor que decodifica os símbolos visuais.

Essas ilustrações, portanto, para dizermos com as palavras de Flora Sussekind (1998, p.44), afirmam a “materialidade gráfica do trabalho literário, de um enlace crítico com a técnica, que envolveria inclusive, nos anos 1910 e 1920, transformações nos modos de leitura possíveis. A “Figura 2”, por exemplo, da publicação de “O túnel do pavor”, traz o título em “letras garrafais”³² para chamar a atenção do leitor; e a própria ilustração de alto impacto já o envolve no universo que será representado pela narrativa.

A distribuição da trama em colunas indica o aproveitamento do espaço e sugere a sequência da leitura. O tema retirado da realidade cotidiana fazia arrepiar: tratava, pois, de um perigo real: passar pelo túnel do Rio Comprido à noite e/ou desacompanhado. Ainda nela podemos visualizar os símbolos que a interligam à narrativa, é o caso do “automóvel do sr. Oswaldo – o terror da Lapa”, o qual passa a ser o *chauffeur* que guiará o narrador-repórter ao túnel, “o sr. Vulpiano Machado, investigador do 6º Distrito, e ele se responsabiliza pela nossa vida!” e o “brilhante ilustrador Tarquino”, que “não estava mais sossegado” com tamanha “aventura”. (As aspas remetem a palavras e expressões recortadas da narrativa, cuja referência é idêntica a da passagem abaixo).

O *chauffeur* sorriu:

— Vê-se que o senhor não sabe o que é o túnel do Rio Comprido...

E decidindo-se:

— Pois bem. Vamos jogar a cartada. O senhor vai gastar duzentos mil réis e vai passar um bom susto! Vamos!

³² Segundo a página *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, do Instituto Universitário de Lisboa, a expressão, em gíria jornalística, designa caracteres tipográficos relacionados à uma sensação visual forte. A imprensa sensacionalista recorre a eles com frequência, para induzir no leitor uma ideia de importância que as notícias e as reportagens geralmente não têm. Conferir em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/origem-da-expressao-letras-garrafais/19387>

Eu já estava perdendo a vontade de me meter em semelhante aventura. Os argumentos que eu usava para os outros não eram bastantes para me convencer. (...) (COSTALLAT, 1990, p.58)

Figura 2 - *Jornal do Brasil* – "O túnel do pavor"



Fonte: COSTALLAT, Benjamin. *Mistérios do Rio – O túnel do pavor*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 maio 1924. p.9.

Para transportar o leitor à aventura assustadora, bem como a provocar-lhe as suas sensações, extrapola-se o medo do perigo, que sentiam o narrador-repórter e

seu amigo ilustrador de suas matérias, verificando o risco da morte iminente. E, para situar com dimensões reais o perigo, ficcionaliza um dado estatístico, na passagem que segue como sequência:

Eu só pensava e só tornava a pensar no túnel do Rio Comprido, no túnel do pavor, que a todos causava espanto e medo.
Morrer, morrer naquela noite linda de verão e luar, seria uma profunda estupidez!
Não me conformava. Mas o automóvel, em disparada, continuava o seu caminho para o desconhecido...
Morrer! Mas que ideia lúgubre. Era, porém, a ideia que a todos nos vinha...
E, depois, por quê?
Atravessar o túnel do pavor àquela hora era reduzir de cinquenta por cento a nossa probabilidade de existência (COSTALLAT, 1990, p.59).

Na ilustração, a paisagem que sugere a entrada do túnel é representada pelo predominante tom escuro. Na maioria das vezes, o “preto no branco” dos processos técnicos de impressão dos jornais é o que predomina em suas folhas, mas na ilustração parece que se gasta mais a tinta com a intenção de simbolizar tanto o tempo noturno quanto o aspecto sombrio e sinistro que envolve a narrativa. E no meio da ilustração escura de alto impacto, contrasta-se a claridade sugerida pela luminosidade dos faróis do automóvel.

Predominando sobre o texto, entremeada às colunas que indicam a direção da leitura, há outra imagem, sugerindo uma amplitude gráfico-visual de uma parte do texto de Costallat, trata-se de um caso de crime horróido contado pelo narrador, também interposto exatamente no meio de sua narrativa.

Contam que, num dos inúmeros assaltos no túnel do Rio Comprido, a vítima era um advogado, um bacharel em direito.
Os malandros ao assaltarem-no nada encontraram. Nada nos bolsos e a carteira vazia. (...)
Os bandidos já se julgavam roubados e iam soltar o pobre bacharel, depois de alguns trancos, quando viram reluzir no seu dedo um grande e rico anel de grau, o anel simbólico de rubi com o seu chuveiro de brilhantes!
Mas o anel preso nos dedos não havia meios de sair. Os bandidos envidavam todos os esforços, a própria vítima os ajudava, e o anel seguro ao dedo, preso na carne, não saía. Os bandidos já estavam furiosos e consideravam-se pela segunda vez roubados, quando um deles sugeriu:
— Que lhe cortem o dedo!
Um grito agudo de dor, um esguicho de sangue e uma navalha, rapidamente, fez a operação...
De histórias como essas de arrepiar os cabelos está cheia a crônica do túnel do pavor. (COSTALLAT, 1990, p.60)

A ilustração amplia, pois, alguns aspectos omitidos na narrativa, como, por exemplo, os trajes dos malandros engravatados e a figuração de uma identidade

negra, representada por um dos personagens sobre o qual a tinta preenche-lhe o tom de pele. Mas a interliga, à medida que se identifica, para além do comportamento duvidoso dos engravatados em relação à feição de espanto da vítima, vê-se o sangue jorrando pela amputação forçosa do dedo.

Dessa mesma forma, foram impressas todas as narrativas de *Mistérios do Rio*. No entanto, em certa medida, perde a edição dos anos 1990 com a ausência das composições que ilustravam e davam suporte gráfico à crônica por crônica. Como, por exemplo, a impactante e requintada ilustração de “A favela que eu vi...”.

Na “Figura 3”, o mesmo método se repete: o título e as ilustrações impactantes se colocam logo em evidência aos olhares dos leitores, e, mais uma vez, uma trama inspirada numa realidade cotidiana situada às margens da sociedade carioca é apresentada. Nesse caso, o autor escolhe representar a Favela: espaço tratado como exótico pela maioria do público letrado da época, onde sujeitos viviam sem as regras impostas pela cidade como numa espécie de mundo paralelo.

Estávamos, em plena Favela, fora do mundo.

(...)

Encravada no Rio de Janeiro, a Favela é uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma. Não atingida pelos regulamentos da prefeitura e longe das vistas da polícia (COSTALLAT, 1990, p.37).

A representação da Favela na ilustração se interliga à narrativa pela maneira como o narrador-repórter a descreve na crônica: “pequeninos casebres fétidos e imundos, que se arriscam, a cada instante, a voar como o vento ou despencar-se lá de cima” (COSTALLAT, 1990, p.34-5). Decodifica-se, então, na inclinação da figura que corta as colunas de texto as dimensões do morro, da Favela. Assim, combina-se a exploração vertical do espaço da folha à descrição íngreme do espaço na narrativa.

A narrativa explora também um duplo caráter irregular da Favela. Enquanto um remete à irregularidade das construções e dos seus acessos – “Anda-se. Sobe-se. Vai-se para diante como por um milagre. E quanto mais se sobe, mais se arrisca a um tombo fatal, a uma queda na pedreira imensa.” / “A Favela não tem ruas. As choupanas se fazem sobre as outras, à vontade do proprietário. O terreno é de ninguém, é de todos...” (COSTALLAT, 1990, p.34 e 35); o outro, refere-se à constituição (ilegal) de suas leis – “Lá em cima, no morro, é o crime, é a facada, a violência, a vingança, a valentia” / “Na favela ninguém paga impostos e não se vê

um guarda civil. Na Favela, a lei é a do mais forte e a do mais valente. A navalha liquida os casos. E a coragem dirime todas as contendas" (COSTALLAT, 1990, p.33 e 37).

Figura 3 – *Jornal do Brasil* – "A favela que eu vi..."



Fonte: COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio – A favela que eu vi*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 maio 1924. p.9.

Se pensarmos nesse duplo caráter irregular da favela em comparação com outros trechos privilegiados da cidade, ao se contrapor esses espaços sociais e geográficos, chegaremos à compreensão de um problema nacional, um verdadeiro paradoxo. Enquanto na favela – mesmo que localizada dentro dos limites do centro da cidade – os sujeitos ainda viviam debaixo de antigos hábitos e costumes em área acidentada e mais próxima da paisagem natural; na cidade privilegiada, os ambientes tanto quanto os hábitos se modernizavam.

Uma recém construída avenida, ruas remodeladas e embelezadas por uma estatuária, por exemplo, figuram-se iluminadas no cenário privilegiado pelo progresso. Tudo isso aponta para a nossa desigualdade social profunda, que não foi devidamente corrigida até os dias atuais.

A favela, contudo, era o lugar onde a população mais pobre habitava, como, por exemplo, a grande parcela de operários e trabalhadores braçais da cidade. A ilustração, aliás, traz uma identidade icônica das favelas do início do século XX, que sai das crônicas para a canção popular e narrativas do senso comum: a figura da mulher negra com lata d'água na cabeça. Assim, amplia-se o campo visual sobre a personagem, e percebe-se a força da crônica literária na atuação sobre o leitor.

A leitura da crônica tanto quanto de algumas notícias e *faits divers* publicados nos jornais da época davam o recado: assim como havia pessoas de bem, também havia criminosos e bandidos. Entretanto, o narrador-repórter enfatiza e extrapola o perigo: “Falavam-me sempre no perigo de subir à Favela. Nos seus terríveis valentes. Nos seus malandros que assaltam com a mesma facilidade com que se dá bom dia” (COSTALLAT, 1990, p.34).

Em várias passagens, os crimes e as personalidades violentas são ressaltadas, mas o narrador-repórter não é atingido por nenhuma forma de violência. Por isso, parece focar, repetidas vezes, extrapoladamente, naquilo que lhe mais oferece iminente risco: “O maior perigo que eu encontrei na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo” (COSTALLAT, 1990, p.34).

Subíamos ainda.

Arriscávamo-nos, na pedreira, escorregadia das chuvas da véspera, a quebrar o pescoço. Mas o panorama valia o risco...

O Rio desdobrava-se, com as suas casarias minúsculas, numa extensão imensa. (...) (COSTALLAT, 1990, p.38)

Na crônica também surgem passagens com certo tom lírico. Remetem à lembrança dos folhetins, cuja origem remonta ao nosso Romantismo literário, todavia com nunces marcadas por um olhar trágico. Como, por exemplo, a cena dos papagaios coloridos subindo ao céu no final da narrativa. Na ilustração, também é representada pela figura de um garoto com a linha nas mãos, enquanto seu papagaio atravessa o título da crônica para o alto da folha.

E, por uma linda ironia da vida, no mesmo local onde os companheiros de Sete Coroas haviam morrido, garotos, alegres, soltavam papagaios. E os papagaios coloridos subiam ao céu da Favela, da esfarrapada e pobre Favela, como se ela estivesse se embandeirando para a alegria de uma festa.
Caíra a tarde.
(...)
Vinha descendo a noite sobre a baía.
Já era hora de nos retirarmos, de descermos por aquelas rampas perigosas.
(...)
Mas, (...) nós avistávamos ainda os vultos agitados dos últimos papagaios dos garotos; papagaios loucos, tontos, que davam cabeçadas, e rodopiavam no espaço, em pleno escuro, como se estivessem gesticulando um derradeiro adeus para o dia que havia fugido, atrás das montanhas!...
(COSTALLAT, 1990, p.39)

Em “A favela que eu vi...” também se constata certa influência de João do Rio: segue-se ao molde das crônicas-reportagens tanto quanto recupera o mesmo tema trabalhado na crônica “Os livres acampamentos da miséria”, da obra *Vida Vertiginosa*. Júlia O’Donnel (2012) chega a dizer que Benjamim Costallat foi um “legítimo herdeiro da crônica-reportagem, inaugurada por João do Rio”. Segundo a pesquisadora:

Num tempo em que os ofícios de literato e de jornalista transitavam com boa dose de liberdade por uma fronteira bastante tênue, Costallat não tardou a estabelecer-se como colaborador fixo de grandes matutinos (...). Legítimo herdeiro da tradição da crônica-reportagem, inaugurada por João do Rio nos primeiros anos do século XX, Costallat percorria com fluência o território da narrativa jornalística sem qualquer prejuízo ao campo da imaginação e da subjetividade. Mais que a filiação a um gênero literário, seus (cada vez mais numerosos) leitores se deparavam, dia após dia, com um estilo narrativo bastante peculiar. Com uma escrita ágil e comprometida com os padrões dos novos tempos (O’DONELL, 2012, p.121).

Em “Os livre acampamentos da miséria”, vê-se a figuração do cronista como o narrador-repórter que vai até a favela do morro de Santo Antônio, antiga região do Largo da Carioca (Centro do Rio). À medida que sobe o morro, o narrador vai detalhando o espaço, a paisagem, e dimensiona o local para o leitor com base no que a vista alcança.

Semelhantemente, descreve os tipos peculiares: malandros, mulatos, seresteiros, por exemplo. Já no início da narrativa mostra o seu particular ensejo: “Eu tinha do morro de Santo Antônio a ideia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam à espera de habitações, e a tentação veio de acompanhar a seresta morro acima, com sitio tão laboriosamente grave” (RIO, 1911, p.144).

Enquanto João do Rio descreve o terreno como “laboriosamente grave”, Costallat sensacionaliza tal aspecto em sua crônica, repetindo diversas vezes o risco que a irregularidade do ambiente poderia causar, dando excessiva ênfase ao perigo. Aliás, o início de “A favela que eu vi...” já propõe ao leitor certa sedução ou feitiço à leitura por via do medo – “Vamos ao morro do crime?” (COSTALLAT, 1990, p.33). Em João do Rio, não se verifica a mesma ênfase, no entanto há o foco no detalhe para gerar visualidade e nutrir a imaginação do leitor:

O morro era como outro qualquer morro. Um caminho amplo e mal tratado, descobrindo de um lado, em planos que mais e mais se alargavam, a iluminação da cidade, no admirável noturno de sombras e de luzes, e apresentando de outro as fachadas dos prédios familiares ou as placas de edifícios públicos (RIO, 1911, 144-5).

A percepção da favela como um espaço que não segue a legislação vigente na cidade também é notada, e, somada à descrição detalhada da diversidade do ambiente e sua distinção da cidade, confere a impressão de que a favela funciona, ainda que dentro das fronteiras geográficas, independentemente da cidade. Como demonstram as passagens do texto de João do Rio:

Vi, então, que eles se metiam por uma espécie de corredor encoberto pela erva alta e por algum arvoredos. Acompanhei-os, e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho (...) era ora estreito, ora largo, mas cheio de depressões e de buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de taboas de caixão com cercados, indicando quintais. A descida tornava-se difícil. Os passos falhavam, ora em bossas em relevo, ora em fundões perigosos. O próprio bando descia devagar (RIO, 1911, p.145-6).

.....

E aí parados enquanto o pessoal tomava paraty como quem bebe água, eu percebi, então, que estava numa cidade dentro da grande cidade. Sim. É o fato. Como se criou ali aquela curiosa vila de miséria indolente? O certo é que hoje há, talvez, mais de quinhentas casas e cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá por cima.
(...)
Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida da entrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca ideia de um vasto galinheiro multifome (RIO, 1911, p.147-8).

O narrador de “Os livres acampamentos da miséria” percebe que a favela não possui as mesmas leis, regras e normas de boa conduta da cidade. Essa mesma percepção também se verifica no texto de Costallat, entretanto é utilizada como gancho para focar no crime e na “lei do mais forte”. João do Rio não atribui a mesma ênfase nos perigos escondidos por trás da ausência da lei da cidade, embora considere a existência de uma lei própria da favela, bem como percebe certas figuras de autoridade, que, antes de serem interpretadas como bandidos, prezam pela paz da sociedade que habita o morro:

A cidade tem um velho pescador, que habita a montanha há vários lustros, e parece ser ouvido. Esse pescador é um chefe. Há um intendente geral, o agente Guerra, que ordena a paz em nome do Dr. Reis. O resto é cidade.

(...)

Nesta empolgante sociedade, onde cada homem é apenas um animal de instintos impulsivos, em que ora se é muito amigo e grande inimigo de um momento para outro, as amizades só se demonstram com uma exuberância de abraços e de pegações e de segredinhos assustadora — há o arremedo exato de uma sociedade constituída. (RIO, 1911, p. 148)

Antes de afirmar que “quase todos os moradores são ladrões e intrujões” (COSTALLAT, 1990, p.33), João do Rio prefere dar destaque à maneira precária e rudimentar como vivem e convivem, numa época em que o progresso e a modernidade levavam certo desenvolvimento e conforto aos habitantes da cidade civilizada. Assim, aproxima o espaço à figura de um “galinheiro multiforme” e o homem de um “animal de instintos impulsivos”.

Por trás de hábitos rudimentares, o cronista percebe uma familiar teatralização cercando as relações dos sujeitos, uma “exuberância de abraços e de pegações e de segredinhos assustadora”. Isto lhe foi suficiente para compreender a imitação ou o “arremedo exato de uma sociedade constituída”. Embora distintamente de como Costallat apresenta os moradores da favela, João do Rio considera:

Sim, são famílias, e domindo tarde porque tais casas parecem ter gente acordada, e a vida noturna ali é como uma permanente serenata. Pergunto a profissão de cada um. Quase todos são operários, mas estão parados (...). E a vida lhes sorri e não querem mais e não almejam mais nada (RIO, 1911, p.149).

Em coerência com o título, já para o final da narrativa, aproxima a favela de uma “construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis” (RIO, 1911, p.152), embora sempre animada pelo som das serenatas e serestas, que antecedem o samba da “favela” de Costallat. Por mais que notemos

semelhanças e diferenças entre uma crônica e outra, é preciso destacar que a intenção aqui não é sobrepor uma a outra, mas enxergar os pontos em que a crônica de Costallat conversa com o texto de seu principal influenciador (ou inspirador).

Destaca-se, pois, a influência quanto ao molde da crônica-reportagem, a figuração do cronista como o “repórter”, a construção de imagens proporcionadas por uma série de metáforas, bem como pelas sugestões de ângulos, movimentos e cores – que remetem à visão e às sensações dos narradores – transmitidas aos leitores. O emprego abundante do viés sensacionalista em “A favela que eu vi...” é o elemento de maior destaque e distinção, Costallat não perde oportunidade de focalizar e enfatizar o perigo, o risco, o choque, o medo, o sinistro.

Mistérios do Rio pode ser lido também como um folhetim de suspense, no qual o leitor poderá acompanhar, de maneira seriada, as sinistras e perigosas aventuras de um repórter em pleno exercício de sua arriscada profissão. O narrador se engaja de corpo e alma em um “jornalismo investigativo” de uma “imprensa sensacionalista”. Costallat soube operar esta espécie de alquimia: incorporou a linguagem do jornalismo sensacionalista de sua época à expressividade da linguagem literária de cunho popular, cuja tradição se enraiza no folhetim.

Talvez, como nenhum outro cronista de sua época, Costallat tenha sido o que melhor se apropriou de uma estética sensacionalista com visão empreendedora de editor que foi em vida. Assim, conjugou diferentes campos discursivos para produzir narrativas seriadas (ou folhetinizadas), movendo suas criações para próximo do entretenimento via leitura como produtos culturais. (E vendeu bem!...)

Misturou realidade e ficção para expor o pólo oposto, obscuro e sinistro, do sistema social do seu tempo e problematizar os infortúnios de uma sociedade em transformação, conforme demonstra a passagem de “Uma história de *manucure*”.

O Rio sofria, então, a sua formidável transformação. De cidade provinciana transformava-se, em poucos anos, em grande centro cosmopolita. (...) o Rio começou a ser a grande cidade internacional com Copacabana, e com Leblon, construídos à americana (...). Grandes hotéis surgiram. Enorme formigueiros humanos, luxuosos, confortáveis, de criadagem irrepreensível. *Concierges, grooms, classeurs, someliers* – toda uma população nova de criados fardados e encasacados que o velho Rio ignorava, o velho Rio que só conhecia, para fazer todos esses serviços ao mesmo tempo, a tradicional “bá” preta, que foi, mais ou menos, a ama-seca de todos nós, ou a velha portuguesa de lenço vermelho à cabeça...

(...)

Mas no Rio os grandes palácios iluminados se construíam. Uma nova vida surgia. A antiga cidade bem brasileira passava a ser a cidade de todo

mundo. Todas as raças e todos os povos desembarcavam nas suas docas, com os seus vícios e sua civilização requintada. Paris mandou-lhe as suas mulheres, Londres o seu conforto e Nova York os seus *shimmies*! (COSTALLAT, 1990, p.82).

Como se vê, Costallat “fotografa” o contexto carioca de sua época, registrando detalhadamente seu efervescente cosmopolitismo. A transformação à máxima velocidade pela qual passou o Rio provoca a reflexão sobre a passagem do tempo, o que permite visualizar o contraste entre passado e presente: “De cidade provinciana” a “centro cosmopolita” e “grande cidade internacional”; entre representações velhas e novas: a “tradicional ‘bá’ preta” ou “a velha portuguesa de lenço vermelho à cabeça” *versus* “*Concierges, grooms, classeurs, someliers*”.

Além da importação de novos hábitos, costumes e modas, como, por exemplo, o “conforto” londrino, as “mulheres” parisienses e o “shimmie” nova-iorquino, surgem novos contextos de trabalho com nomenclaturas estrangeiras que logo são assimiladas e inseridas à língua oral corrente. Não havia mais como ignorar a transformação da cidade, porque “no Rio os grandes palácios iluminados se construía. Uma nova vida surgia. A antiga cidade bem brasileira passava a ser a cidade de todo mundo”.

4.2 Os jornais e a vertigem dos dias

Os jornais... Eu gosto dos jornais para justificar
as minhas observações.

*Lima Barreto*³³

Viver é interessar-se com entusiasmo pelo
assombroso espetáculo da vida.

*João do Rio*³⁴

Lima Barreto possuía consciência do gosto já arraigado em sua sociedade pela leitura dos *faits divers* e demais narrativas sensacionalizadas (de caráter apelativo) figuradas na imprensa. Devido a isso, segundo Valéria Guimarães (2010, p.281), “descreve um público que quer ‘grandes nomes’”, e que “antes do conteúdo,

³³ In. “A música”; *Vida urbana* (1956, p.62).

³⁴ In. “O povo e o momento”; *Vida Vertiginosa* (1911, p.17).

consome as imagens, os ‘desenhos, photogravuras’, as páginas coloridas de vermelho resultantes da aplicação de novas e caras técnicas de impressão”.

O autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no entanto, parece se incomodar com a próspera fonte de leituras que não alimentariam, propriamente, o espírito do leitor. É provável que tenha se deparado com essa preocupação com o tempo, à medida que se ia mergulhando no universo das letras, da literatura e do jornalismo.

A intervenção pelas letras de Lima Barreto não chegou a animar um grande público. Lima adotou uma maneira bastante particular de intervir. Em certa medida, distancia-se dos padrões convencionais de seu tempo e se desenvolve por um viés mais reflexivo ou crítico, optando, muitas vezes, por retirá-las não só da realidade, mas também das suas próprias lembranças (reminiscências, recordações ou memórias), conjugando com a sua própria experimentação da realidade. Assim, constrói muitos textos com intenção de mostrar para o leitor como são desenvolvidas as narrativas da imprensa em geral, como também para criticá-las.

Conhecedor do meio jornalístico, porque também era o seu, vivenciou o contexto das redações dos jornais tanto quanto as transformações de seu tempo – da cidade, da sociedade e da literatura. Percebeu com estranhamento as rápidas mudanças que se operavam dentro e fora da alma do cidadão, e, vendo-as atingirem os jornais, deu sua opinião na crônica “Os nossos jornais” para a *Gazeta da Tarde*, em 20 de outubro de 1911: “Os nossos jornais diários têm de mais e têm de menos; têm lacunas e demasias”. Ele mesmo deixa claro o que quis dizer: “Há muito que suprimir nos nossos jornais e há muito que criar” (BARRETO, 1956, p.53 e 56).

Que me importa a mim saber quem é o conferente do armazém K? Um jornal que tem dez mil leitores, unicamente para atender ao interesse de meia dúzia, deve estar a publicar que foram concedidos passes à filha do bagageiro X? Decerto, não. Quem quer saber essas coisas, dirija-se às publicações oficiais ou vá à repartição competente, informar-se.(...)
Demais, não está aí só, o emprego inútil que os nossos jornais fazem de um espaço precioso. (...) (BARRETO, 1956, p.53)

O trecho acima expõe algumas “demasias” dos jornais. Referindo-se às colunas sociais que atingiam uma parcela tão ínfima do leitorado dos jornais, que, por isso mesmo, perdiam os seus propósitos dentro de um espaço de utilidade pública. Possivelmente, esses “exageros” remetiam também aos prolíferos “classificados”, a uma poluição de anúncios, às gazetas policiais que mais pareciam

do crime, entre outros. Todas verificadas em excesso dentro do espaço que chamou de “precioso”.

Ao mesmo tempo que se revela a consciência do autor sobre o crescimento e o alcance da imprensa, lê-se a crítica de que o veículo impresso estaria a beneficiar, em maior escala, apenas um grupo; e, em menor escala, o grande público que pagava pela leitura diária. Por conseguinte, também faz sobressair alguns interesses políticos e econômicos (comerciais principalmente) que giravam em torno do poder ou da influência que exercia a imprensa da época.

Ao longo do texto, Lima expõe a sua visão sobre os jornais. Como se estivesse mesmo folheando as suas páginas, explora os seus espaços, suas colunas e seções. Assim nos dá, por exemplo, sua opinião sobre a coluna “Binóculo” – escrita por Figueiredo Pimentel (1869-1914), editada na *Gazeta de Notícias* –, a qual ensinava etiqueta parisiense aos cariocas. Uma coluna que, em pouco tempo, foi imitada por todos os jornais do Brasil. Vejamos:

Há mais ainda. Há os idiotas “binóculos”. Longe de mim o pensamento de estender o adjetivo da seção aos autores. Sei bem que alguns deles que o não são; mas a coisa o é, talvez com plena intenção dos seus criadores. Mas... continuemos. Não se compreende que um jornal de uma grande cidade esteja a ensinar às damas e aos cavalheiros como devem trazer as luvas, como devem cumprimentar e outras futilidades. Se há entre nós sociedade, as damas e cavalheiros devem saber estas coisas e quem não sabe faça como M. Jourdain: tome professores (BARRETO, 1956, p.54).

Como se vê, o cronista ataca a seção, e não os autores dela, chamando-a de “idiota”, porque o objetivo condizia com uma intenção pedagógica totalitária e dominante: ensinar as “futilidades” importadas da Europa às damas e cavalheiros brasileiros. Nesse sentido, o jornal oferecia uma espécie de roteiro para a encenação ou a teatralização da vida em sociedade.

Discordando do objetivo de seções como o “Binóculo”, o autor ironicamente indica que, para tal finalidade, fizessem como o protagonista de uma das peças teatrais de Molière – *O burguês fidalgo* (1670). “M. Jourdain”: personagem que desejou entrar a qualquer preço para a alta sociedade, e, para tanto, contou com a instrução de diversos professores. “De resto, esses binóculos, gritando bem alto elementares preceitos de civilidade, nos envergonham. Que dirão os estrangeiros, vendo, pelos nossos jornais, que não sabemos abotoar um sapato?” (BARRETO, 1956, p.54)

Outro fato interessante está no próprio nome dado à seção: o instrumento de óptica, com lentes que possibilitam um grande alcance da visão. Ligando os pontos, temos entrelaçadas uma referência à ciência tecnológica a uma evidente intenção pedagógica. No plano da expressão verbal, é materializada numa seção de fatos sociais do jornal.

Essa ligação reforça que, à época, o regime do visível estava fincando as suas bases, como se pudessem estar de olho em tudo e em todos. E, igualmente, tudo e todos devessem estar ao alcance da visão, com nítido interesse pelo controle e com o objetivo de ensinar lições sociais, oferecendo exemplos de boa ou má civilidade também nos jornais.

Em “Os nossos jornais”, em vez de elaborar uma crônica segundo os padrões de consumo aclamados à época, Lima prefere utilizar o espaço do jornal como proposta para averiguar o que anda circulando por ali, e, também, para criticar o próprio jornal e seus métodos. No trecho abaixo, estranha o crescimento das colunas sociais, criticando a “propaganda” da vida íntima de anônimos, supondo também que houvesse interesses comerciais por trás.

Existe, a tomar espaço nos nossos jornais, uma outra bobagem. Além desses binóculos, há uns tais diários sociais, vidas sociais, etc. (...) Mas, isso é querer empregar espaço em pura perda. Tipos ricos e pobres, néscios e sábios, julgam que as suas festas íntimas ou os seus lutos têm um grande interesse para todo o mundo. Sei bem o que é que se visa com isso: agradar, captar o níquel, com esse meio infalível: o nome no jornal. (...) (BARRETO, 1956, 54).

Ainda assim, seja pela maneira crítica, seja pela representação subjetiva dos fatos que estranhará acontecer (nos jornais, por exemplo), em certa medida, propõe também uma espécie de intercâmbio crítico aos textos cuja substância fosse extraída dos *faits divers* estampados nas páginas dos jornais – conforme deixa transparecer na mesma crônica:

Além disso, os nossos jornais ainda dão muita importância aos fatos policiais. Dias há que parecem uma morgue, tal é o número de fotografias de cadáveres que estampam; e não ocorre um incêndio vagabundo que não mereça as famosas três colunas – padrão de reportagem inteligente. Não são bem “Gazetas” dos Tribunais, mas, já são um pouco Gazetas do Crime e muito Gazetas Policiais (...) (BARRETO, 1956, 54).

No trecho acima, critica justamente o sensacionalismo dos *faits divers* policiais proliferados na imprensa, aos quais dedica a ironia: “padrão de reportagem

inteligente”, mas com o fim de questioná-los. Desvendar o caso era como decifrar uma “fórmula mágica” narrativa, que fazia vender rápido os jornais ao colocar o enfoque no horror das “estampas de cadáveres” e na extrapolação de pequenas tragédias incendiárias – como o suposto “incêndio vagabundo”, que ganha três colunas.

No entanto, Lima não exclui a leitura de artigos jornalísticos sensacionalistas. Pelo contrário, critica o modo como o viés vinha sendo utilizado pela imprensa da época. Ao falar do desprezo pela gama de assuntos que formam a base da grande imprensa estrangeira”, percebe o distanciamento de “informações internacionais” nos nossos jornais. Assim, deixa clara a sua reclamação: “não há furos sensacionais na política, nas letras e na administração” (BARRETO, 1956, 55).

Percebe, pois, um empobrecimento de temas mais provincianos, sendo tratados com viés sensacionalista e figurados, às vezes, como principais. Por outro lado, trocando em miúdos, é como se ele mostrasse ao seu leitor a facilidade ou o oportunismo por trás da polêmica e do sensacionalismo sobre os mortos ou pequenos incêndios que estampavam às colunas de fatos policiais. O que também nos leva a imaginar que tratar da vida de “gente grande”, “poderosa” e “viva”, à época, fosse ousado ou arriscado demais para o jornalista que recebia “uma miséria” pelo furo.

Dessa forma, percebe e critica a sensacionalização de fatos que não são propriamente sensacionais. Talvez, não pudesse dizer dessa maneira mais direta, porque seria como mexer em um vespeiro, já que o jornalismo praticado em seu tempo, em certa medida, influenciava o país tanto economicamente quanto politicamente. Na sequência, passeia por diversos nomes de jornais da época, comentando sobre a colaboração má paga dos seus ricos diretores (como *A Gazeta*, por exemplo); e, continua a sua reflexão sobre os nossos jornais.

O lamento de Lima Barreto quanto a nossa imprensa pode ser esclarecido na passagem em que considera uma “tolice exigir que os jornais fossem revistas literárias, mas, isto de jornal sem folhetins, sem crônicas, sem artigos, sem comentários, sem informações, sem curiosidades, não se compreende absolutamente” (BARRETO, 1956, p.56). Lamenta, pois, uma espécie de poluição causada pelo sensacionalismo de matérias, seções, classificados, propagandas, colunas sociais, fatos policiais tão sem importância para o espírito do leitor que espera conectar-se ao mundo através da leitura dos jornais.

Em “Pólvora e cocaína”, para exemplificarmos com um trecho de outra crônica, Lima torna a comentar sobre o prejuízo que certos *faits divers* sensacionalistas, segundo ele, com pouca importância, pudessem causar com o extrapolamento da notícia à própria imagem do Rio de Janeiro. Vejamos:

Na verdade, não há semana em que os jornais não registrem uma aqui e ali (...). A idéia que se faz do Rio é de que é ele um vasto paiol, e vivemos sempre ameaçados de ir pelos ares, como se estivéssemos a bordo de um navio de guerra, ou habitando uma fortaleza cheia de explosivos terríveis. Certamente que essa pólvora terá toda ela emprego útil; mas, se ela é indispensável para certos fins industriais, convinha que se averiguassem bem as causas das explosões, se são acidentais ou propositais, a fim de que fossem removidas na medida do possível. Isto, porém, é que não se tem dado e creio que até hoje não têm as autoridades chegado a resultados positivos. (BARRETO, 66-7)

Observando o empobrecimento das notícias e demais informações dos jornais cariocas; considerando que as “coisas da própria vida da cidade não são tratadas convenientemente” (BARRETO, 1956, p.56) em “Os nossos jornais”; e, talvez, percebendo que sua voz se dirigia em movimento retrógrado a tantas que faziam barulho em direção ao progresso de um jornalismo de sensação dos pequenos fatos, termina assim a crônica: “Fico aqui e vou ler os jornais. Cá tenho o Binóculo, que me aconselha a usar o chapéu na cabeça e as botas nos pés” (BARRETO, 1956, 57). Assim, arremata o texto com a sua peculiar ironia – tão personalíssima e, por isso mesmo, única dentro do seu contexto literário brasileiro.

Brito Broca (1975) delimita o ano de 1907 para o surgimento da primeira coluna social: “O Binóculo”, do jornalista Figueiredo Pimentel – coluna a que Lima Barreto se refere. A professora Beatriz Dornelles (2015) comenta que, a partir de então:

surgiu um processo generalizado de tornar menos pesados os textos dos jornais. No início do século 20, o noticiário social era visto como o lado informal do jornal, voltado para o público feminino. Uma espécie de contraponto às notícias sobre crimes, violência e mortes do jornalismo sensacionalista, praticado na época (DORNELLES, 2015, p.6).

Também assim, a imprensa, através da criação de colunas sociais, imprimia instruções para o público leitor, majoritariamente feminino, aprenderem lições de civilidade, hábitos e convívios sociais, já que a cidade recebia uma série de novidades do progresso e passava a respirar os ares da modernidade. A crítica barretiana, no entanto, não se referia apenas ao tom pedagógico subjacente ao “Binóculo”, mas ao modo de seleção (ou mesmo a inépcia) das matérias tanto

quanto ao tratamento destinado ao público, como se o brasileiro fosse um ser tão incivilizado que não soubesse “usar o chapéu na cabeça e as botas nos pés”. Dessa forma, critica a coluna que também poderia servir como vitrine do próprio país para turistas, estrangeiros e quem mais fosse buscar no jornal as notícias sobre a nação brasileira.

João do Rio também teve os seus momentos de questionar o jornalismo praticado em sua época. Percebe, assim como Lima Barreto, a contaminação de uma relação comercial, os interesses econômicos envolvidos no meio e a oportunidade da fama. À vista disso, na crônica “Esplendor e miséria do jornalismo”, do volume *Vida vertiginosa*, utilizará suas percepções como motivo para a construção da narrativa, na qual faz figurar um jovem (anônimo) que vê “a ânsia perdulária por dinheiro dos jornais”, bem como...

...viu que as remunerações secretas dos governos são regateadas e pagas mal como as contas de um particular em apuros; ele viu que o não compreendiam sincero e bom senão com o fito de gorjetas vergonhosas, ele compreendeu o trabalho dilacerante e exaustivo dos que tinham subido, e a fúria com que se agarravam às posições, atacados violentamente pelos invejosos da mesma profissão. Não era um esplendor. Era a miséria infernal.

(...)

Ao cabo de um ano tinha duzentos e cinquenta mil réis por mês e já assinara uma enquete sobre costureiras. Não abrira mais um livro. Sentia-se sem saber nada e entretanto, capaz de compreender e de tratar imediatamente de qualquer assunto. Era uma espécie de ignorância enciclopédica, ao serviço de uma porção de gente, que dele se servia para trepar, para subir, para ganhar, com carinho e cinismo.

— O jornalismo leva a tudo, com a condição de dele sair a tempo...

Mas sair como? Com ele dera-se um conto de fadas. Vira um palácio rutilante. Entrará. Dentro havia principalmente contrariedades e as portas para sair tinham desaparecido. Oh! passar toda a vida a fazer notícias, a ser uma parte de gazeta que se repete todos os dias!... Quis ver se lhe aumentavam o ordenado. Mas se havia na casa repórteres de sessenta mil réis por mês? A única posição conveniente era no jornal a de diretor. Diretor ou gerente. Quanto dinheiro! Quanta honra! Mas também como essa honra era relativa de uns maganões políticos que lisonjeavam para obter o nome impresso com elogio! (RIO, 1911, 175-7)

O cronista dá vida a um sujeito jovem e anônimo para provocar aos leitores uma reflexão crítica (ou mesmo uma discussão) decorrente das ações do personagem. O anonimato permite a identificação com qualquer indivíduo do contexto da modernidade brasileira, embora abra caminho para se discutir o perfil do oportunista.

Na passagem, o jovem se aventura ao universo jornalístico na ânsia por dinheiro. Logo entra para o jornalismo e descobre que o trabalho “dilacerante e

exaustivo” do meio não valia a pena, mas o encantamento da profissão, bem como a possibilidade de fixar o nome no jornal era como um “conto de fadas” que o fazia resistir à “miséria infernal” e prosseguir no sonho de um dia ser “diretor ou gerente”, porque a estes cargos: “Quanto dinheiro! Quanta honra!”.

Casa-se à crítica de Lima Barreto, sobre o “Binóculo” e a inépcia de certas matérias, o trecho em que o personagem – depois de um ano de profissão, ainda pobre, mas dono de uma enquete sobre costureiras (o que não lhe devia fazer tanta diferença), com o tempo tomado pela rotina profissional (“Não abra mais um livro”) –, percebe em suas sensações a “ignorância enciclopédica, ao serviço de uma porção de gente”. Confirma o trecho: “sentia-se sem saber nada e entretanto, capaz de compreender e de tratar imediatamente de qualquer assunto”.

João do Rio, em *Vida Vertiginosa*, conforme sugerido pelo próprio título, enfatiza a “vida nervosa”. Na obra, oferece ao leitor uma série de reflexões críticas que residem na ficcionalização de diversas situações modernas, bem como abre espaço para a discussão das novidades do início da nossa modernidade. Nas crônicas reunidas neste volume, os temas cujas inspirações partem de uma extrapolação da realidade moderna são explorados de maneira sensacional.

Porque, com ou sem a intenção de aplicar qualquer viés sensacionalista, ainda assim, as crônicas em questão, incitam não só a curiosidade do leitor, como também destaca excessivamente a relação entre os humanos e as novas aparelhagens; entre a sociedade e a inserção de um tempo moderno: excessivo, apressado, nervoso, febril, situado na fronteira entre vida e vertigem, numa época em que se faziam urgentes e intensas as mudanças de hábitos e costumes. Conforme revela a crônica “O povo e o momento”, no trecho em que os cariocas parecem esquecer a paisagem natural, porque se deixam tomar pelo “frenesi” do novo e da prensa:

Os cariocas, enraivados, quase não mostravam ao estrangeiro a natureza, o Corcovado, o Pão de Açúcar, a Tijuca, as ilhas, a Baía de Guanabara. Desde que, porém, o gigante acordou com as súbitas transformações materiais, o frenesi de ser admirado, passou a desejar o louvor pelo assombro da luz eléctrica, das avenidas, dos cais, de cousas que o europeu deve conhecer bem (RIO, 1911, p.23-4).

A vida moderna, também marcada pela busca de trabalho assalariado tanto quanto pela exigência da produção efetuada em curto prazo, impregnou o contexto humano de diversos inventos tecnológicos. Este foi o mote utilizado por João do Rio

para compor a crônica “O dia de um homem em 1920”. Em associação com o estilo jornalístico, a crônica começa por trazer em períodos curtos a “cabeça da matéria”, a qual tomará profundidade nos parágrafos subsequentes. Leiamos:

Dentro de três meses as grandes capitais terão um serviço regular de bondes aéreos denominados “aerobus”. O último invento de Marconi é a máquina de stenographar. As ocupações são cada vez maiores, as distâncias menores e o tempo cada vez chega menos. Diante desses sucessivos inventos e da nevrose de pressa hodierna, é fácil imaginar o que será o dia de um homem superior dentro de dez anos, com este vertiginoso progresso que tudo arrasta... (RIO, 1911, p.333).

É interessante como o trecho faz lembrar um tele-jornal, ou mesmo o “Jornal Eletro Rápido”: um jornal falante que o próprio autor criou em sua história. O primeiro período traz a informação completa e os subsequentes, gradativamente, vão ampliando a informação, inserindo novidades, como, por exemplo, a “máquina de stenographar”. Como o próprio nome sugere, seria uma máquina, cujo método permitiria, de maneira abreviada e simbólica, registrar palavras com a mesma rapidez em que fossem pronunciadas, com a intenção de melhorar a velocidade da escrita em comparação com um método padrão de escrita.

No terceiro período do trecho que recortamos, há uma preocupação moderna em forma de antítese, apresentada pelas palavras “maiores” *versus* “menores” / “menos”, representando uma das tantas complexidades paradoxais que envolverá o indivíduo da modernidade. O sujeito precisava lidar com as limitações temporais como jamais em outra época da nossa história se viu obrigado. À medida que se ampliou a cidade e o trabalho, surgiu o anseio e a necessidade de se otimizar, diminuir e encurtar as distâncias temporais e geográficas, também como um ponto relevante para melhorar a produção e a ampliação de serviços.

Em “A era do automóvel”, o cronista elevará a máquina automotiva a um símbolo dessa modernidade de exigente pressa, fazendo sobressair na velocidade o desejo ou anseio de o sujeito dominar o tempo, conforme sugere a passagem: “Oh! o Automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz de pressa. Porque tudo se faz de pressa, com o relógio na mão e, ganhando vertiginosamente tempo ao tempo” (RIO, 1911, p.9).

Contrastando com a forma antiga de viagens a cavalo, animaliza a máquina, inserindo uma série de metáforas. Primeiro a chama “monstro”, depois de “animal de lenda”, “bicho de Marte”, e, por fim, torna a coisificá-la alegoricamente como um

“aparelho de morte imediata”, conforme veremos no trecho abaixo. Nesta passagem, aproximando-se da linguagem cinematográfica, o leitor pode “acompanhar” as imagens construídas em movimento, isto é, que sugerem a velocidade da máquina cortando trechos da “cidade velha”:

O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. Quando os meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estreita e toda de mau piso, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado em França. (...) Gente de guarda-chuva debaixo do braço parava estarrecida como se tivesse visto um bicho de Marte ou um aparelho de morte imediata. Oito dias depois, o jornalista e alguns amigos, acreditando voar com três quilômetros por hora, rebentavam a máquina de encontro às árvores da rua da Passagem. (...) A imprensa, arauto do progresso, e a elegância, modelo do esnobismo, eram os precursores da era automobilica. (...)

Para que a era se firmasse fora preciso a transfiguração da cidade. (...) Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis. Agora, nós vivemos positivamente nos momentos do automóvel, em que o chofer é rei, é soberano, é tirano (RIO, 1911, p.3-4).

No segundo trecho da passagem acima, o cronista ressalta a transfiguração da cidade como um evento facilitador para o trânsito de automóveis, sem a qual seria impossível. Para que essa transfiguração fosse efetuada, no entanto, ele ressalta a colaboração dos precursores da “era automobilística” com certo tom satírico: a imprensa (“arauto do progresso”) e a elegância (“modelo do esnobismo”), com a qual a nossa *Belle Époque* se revestia.

Nessa mesma crônica, também se reflete acerca do passado e seus meios de transporte, fazendo coexistir, então, duas temporalidades: passado e presente. Em dado momento, o trecho vai ganhando tom nostálgico e a pressa moderna é responsabilizada pela manutenção descuidada de certas ações do homem – representadas pela sequência repleta de verbos no final da passagem – e, então, o automóvel surge como uma tentação, um elemento de fetiche, que possibilita ao sujeito a ganhar tempo encurtando distâncias:

Que ideia fazemos de século passado? Uma ideia correlata a velocidade do cavalo e do carro. A corrida de um cavalo hoje, quando não se aposta nele e o dito cavalo não corre numa raia, é simplesmente lamentável. Que ideia fazemos de ontem? Ideia de bonde elétrico, esse bonde elétrico, que deixamos longe em dois segundos. O Automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. Morre-se de pressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida de pressa, escreve-se, ama-se, goza-se como um

raio; pensa-se sem pensar, no amanhã que se pode alcançar agora. Por isso o Automóvel é o grande tentador. Não há quem lhe resista. Desde o Dinheiro ao Amor (RIO, 1911, p.9).

Voltando a tratar de como a crônica problematiza a linguagem dos jornais e o próprio jornal como difusor da modernidade, em “O dia de um homem em 1920”, o cronista alude à excessiva necessidade da pressa em sua forma textual, comportando períodos curtos, com informações diretas. Ao mesmo tempo, remete-se à pressa moderna e às aparelhagens técnicas que as possibilitarão. Aliás, a respeito do ajuste entre as crônicas de João do Rio aos processos técnicos (ou tecnológicos) dos inventos de sua época, Flora Süssekind (1987) vai dizer que:

Os textos de João do Rio (...) mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles. (...) ...é ‘O dia de um homem em 1920’ (...), que se procura prefigurar, ‘diante desses sucessivos inventos’, o que seria um dia comum na vida de alguém dentro de uma década.” (SÜSSEKIND, 1987, p.19)

Na crônica há também uma representação do homem moderno, tensionado a mudar seus hábitos e costumes cotidianos tanto quanto a lidar com as aparelhagens mecânicas e elétricas. Viver dentro desse novo contexto era quase um desafio para o indivíduo. Observe o recorte retirado da parte inicial da crônica:

Aperta um botão e o criado-mudo abre-se em forma de mesa apresentando uma taça de café minúscula e um cálice também minúsculo do elixir nevrosthênico. Dois goles; ingere tudo. Salta da cama, toca noutro botão, e vai para diante do espelho aplicar à face a navalha maravilhosa que em trinta segundos lhe raspa a cara. Caminha para o quarto de banho, todo branco, com uma porção de aparelhos de metal. Aí o espera um homem que parece ser o criado.

— Ginástica sueca, ducha escocesa, jornais. Entrega-se à ginástica olhando o relógio. De um canto, ouve-se uma voz fonográfica de leilão.

— Últimas notícias: hoje, à 1 da manhã incêndio quarteirão leste, 40 prédios, 700 feridos, virtude mau funcionamento Corpo de Bombeiros. Seguro prédios 10 mil contos. Ações Corpo baixaram. Hoje 2 12 um aerobus rebentou no ar perto do Leme. As 12 e 45 presidente recebeu telegrama encomenda pronta Alemanha, 500 aeronaves de guerra. O cinematógrapho Pão de Açúcar em sessão contínua estabeleceu em suportes de ferro mais cinco salas. Anuncia-se o *crack* da companhia da Exploração Geral das Zonas Aéreas do Estreito de Magalhães. Em escavações para o Palácio da Companhia do Moto Contínuo foi encontrado o esqueleto de um animal doméstico nas civilizações primitivas: o burro.

(...) Dez minutos. O Homem superior está vestido. O jornal para de falar. O Homem bate o pé e desce por um ascensor ao 17º andar onde estão a trabalhar quarenta secretários.

Há em cada estante uma máquina de contar, e uma máquina de escrever o que se fala (RIO, 1911, p.334-5).

Para além da utilização de uma linguagem hiperbólica, exagerada, o cronista escolhe também representar a pressa, na escrita, pelos períodos curtos e pela ausência de elementos coesivos capazes de conectar orações ou períodos uns aos outros: “Dois goles; ingere tudo. Salta da cama, toca noutra botão” e intensifica esse processo, retirando também as preposições que ligam palavras, como na parte em que o sujeito ouve as notícias: “à 1 da manhã incêndio quarteirão leste, 40 prédios, 700 feridos, virtude mau funcionamento Corpo de Bombeiros. Seguro prédios 10 mil contos. Ações Corpo baixaram”, sugerindo a rapidez da comunicação, da passagem da informação.

O trecho todo, aliás, para ressaltar a pressa, surge repleto de demarcações numéricas para mensurar o tempo, o que consome, os valores monetários, os quantitativos de vítimas (da notícia que o sujeito ouve) etc. Essa demarcação numérica também se casa com o contexto da modernidade em que se identificam ou se quantificam coisas e pessoas pelo número.

Semelhante modo, há uma enumeração de novos inventos – os botões que aciona, os aparelhos de metal, um aparelho com lâmina que o permite se barbear em 30 segundos, uma espécie de rádio dito “voz fonográfica”, assim como também se faz menção ao telegrama, ao cinematógrafo, à máquina de contar e escrever o que se fala etc. Esses inventos pretendiam facilitar ao sujeito ganhar tempo em seu dia, assim como outros funcionavam como uma extensão do próprio corpo. Há os que se metamorfoseiam como o “criado-mudo” que vira mesa.

Dessa forma, os leitores podiam estabelecer conexão com a própria época de muitos inventos e novidades que impactavam a vida diária, ao mesmo tempo que se ia filtrando a nevrose simbolizada pelas ações do sujeito moderno no texto. Quanto à época, apesar das novidades, o cavalo e o burro ainda eram meios de transporte bastante utilizados, mas em tom irônico e premonitório já se pressupõe a substituição deles, conforme sugerido pela voz que noticia: “foi encontrado o esqueleto de um animal doméstico nas civilizações primitivas: o burro”.

Distanciando-se do tom irônico e se aproximando de um tom lírico, a crônica “O último burro” aborda com mais profundidade, e com certo tom saudosista, a memória sobre os antigos meios de transporte, como o burro, bem como discute a sua substituição pelos bondes elétricos e os automóveis. Sendo assim, a crônica trata da passagem do tempo e a convivência, própria da modernidade, entre antigo e novo.

Há também uma remontagem de certos trechos da nossa memória nacional, nos quais o burro esteve presente como um “ser” que contribuiu para a formação da cidade. O animal surge humanizado no texto com passagens nostálgicas, líricas e melodramáticas. O cronista descreve o animal como “bom”, “carinhoso e familiar”, “triste”, “inteligente”, “pacífico”, “sofredor” e “trabalhador”.

Saltei, um pouco entristecido. Olhei o burro com evidente melancolia e pareceu-me a mim que esse burro, que finalizava o ultimo ciclo da tração mular, estava também triste e melancólico. O burro é de todos os animais domésticos o que mais ingratidões sofre do homem. Bem se pode dizer que nós o fizemos o pária dos bichos. Como ele tivesse a complacência de ser humilde e de servir, os poetas jamais o cantaram, os fabulistas referem-se a ele com desprezo transparente, e cada um resolveu nele encontrar a comparação de uma qualidade má (RIO, 1911, p.323-4).

.....

Aqui, entre nós, desde o Brasil colônia, foi ele o incomparável auxiliador da formação da cidade e depois o seu animador. O burro lembra o Rio de antes do Paraguai, o Rio do segundo império, o Rio do começo da República. Historicamente, aproximou os pontos urbanos, conduzindo as primeiras viaturas públicas (RIO, 1911, p.326-7).

.....

Entre a força eléctrica e a força das quatro patas não ha que escolher. Ninguém sentirá saudades das patas, com o desejo de chegar de pressa. O burro do bonde não terá nem missa de sétimo dia após uma longa vida exaustiva de sacrifícios incomparáveis (RIO, 1911, p.328).

Como sugerido pelo título *Vida Vertiginosa*, a vertigem pode ser traduzida como a sensação de movimento oscilatório ou giratório do próprio corpo ou do entorno com relação ao corpo; tonteira, tontura, vágado; perda momentânea do autocontrole; tentação súbita, desvario, loucura; sensação de desfalecimento, desmaio ou fraqueza³⁵. A obra, portanto, reúne uma série de textos que se vinculam a esta sensação, que, para o cronista, contamina o campo sensorial do indivíduo moderno, conforme figurado na crônica “O dia de um homem em 1920”. Nela, podemos acompanhar as ações do homem em movimento, bem como o movimento de transformação na passagem dos antigos aos novos costumes e hábitos da modernidade.

Com excessivo exagero, que também garante o bom humor do texto, o ser humano se adéqua aos inventos modernos. A pressa moderna é tematizada como

³⁵ Cf. definição encontrada no *Google Dicionário*. Disponível em: https://www.google.com/search?biw=1280&bih=689&ei=vIFpXLiJB5S75OUP2_WMmAQ&q=dicion%C3%A1rio+do+google&oq=dicion%C3%A1rio+&gs_l=psy-ab.3.0.35i39j0i131j0i2j0i131i4j0.3223117.3228101..3229607...3.0..0.171.1717.1j13....3.0....1..gws-wiz.....6..0i71.DWcrIBF7F9Q#dobs=vertigem

resultado ou consequência dos anseios da época pelo progresso e modernização, e, dentro do contexto de evolução técnico-científica do período histórico-cultural, proliferaram-se as máquinas no texto.

No entanto, abre-se uma questão ambígua para o leitor, conforme ilustra o final da crônica: as máquinas, assim como a velocidade ou o encurtamento das coisas, estariam mesmo a favorecer o homem, auxiliando-o no cumprimento de suas habituais rotinas, ou desfavorece à medida em que o imputa a sentir de perto a vertigem e a sofrer dos nervos, tornando-o neurastênico?

E cai, arfando, na almofada, os nervos a latejar, as têmperas a bater, na ânsia inconsciente de acabar, de acabar, de acabar, enquanto por todos os lados, em disparada convulsiva, de baixo para cima, de cima para baixo, na terra, por baixo da terra, por cima da terra, furiosamente, milhões de homens disparam na mesma ânsia de fechar o mundo, de não perder o tempo, de ganhar, lucrar, acabar... (RIO, 1911, p.341)

A transformação dos hábitos e costumes urbanos também são representados, por exemplo, em “O chá e as visitas”. Destaca-se o aspecto cenográfico (ou cenoplástico), teatral, de uma parcela da população mais abastada que se adaptava tanto a uma civilidade importada quanto à problemática do tempo destinado à socialização.

A vida nervosa e febril traz a transformação súbita dos hábitos urbanos. Desde que há mais dinheiro e mais probabilidades de ganhá-lo, — há mais conforto e maior desejo de adaptar a elegância estrangeira. A ininterrupta estação de sol e chuva de todo ano é dividida de acordo com o protocolo mundano; o jantar passou irrevogavelmente para a noite. Todos têm muito que fazer e os deveres sociais são uma obrigação.
(...) ...também todos os velhos e todas as velhas que se permitem ainda existir, não contêm a admiração e o pasmo pela transformação de mágica dos nossos costumes (RIO, 1911, p.47-8).

No trecho, destaca-se ainda a transformação dos hábitos urbanos também por via da ansiedade (“nervosa, febril, súbita”), canalizada pelos próprios desejos do homem, que passará a valorizar o dinheiro como fonte para adquirir conforto e se adaptar a uma elegância importada, estrangeira. Desse modo, insere a contaminação de um aspecto mercantil às relações humanas, como diria Georg Simmel (2009, p.85), forçando “os nervos a respostas tão violentas, irrompem para cá e para lá de modo tão brutal, que eles entregam a sua última reserva de forças”, conforme aconteceu com o personagem de “O dia de um homem em 1920”.

A proposta de sedução aos leitores, nessas crônicas de João do Rio – não se esgotando apenas a essa possibilidade de interpretação –, era oferecida pela comicidade dos fatos modernos vivenciados pelos personagens, e, sobretudo, pela maneira hiperbólica e nervosa de conjugar a vida dos mesmos às transformações da época e às novidades mecânicas e elétricas: concebidas como máquinas que operavam a magia de encurtar o tempo e as distâncias, como o automóvel: “Senhor da Era, Criador de uma nova vida, Ginete Encantado da transformação urbana, Cavalo de Ulysses posto em movimento por Satanás, Gênio inconsciente da nossa metamorfose” (RIO, 1911, p.11).

Sendo assim, João do Rio – tanto quanto os demais cronistas – nos oferece suas percepções sobre as transformações da cidade por um viés que busca apresentar as novas sensações da experiência urbana. Focaliza, pois, as sensações de espanto, medo, repulsa, sedução, êxtase etc. Sensações que transformaram as experiências internas e externas, do sujeito e da cidade, marcadas pela vertigem e pelo moto-contínuo “giro do progresso”, que tornou a vida “aquecida” e “intensa”, como demonstram os trechos de “O povo e o momento”:

A vida para as nações tem também um relógio que marca o giro do progresso. E, em cada um dos momentos desse dia imenso, as gerações mostram uma feição própria. (...) Os povos novos evoluem com uma rapidez espantosa. Este galopou. É como se tivessem posto uma pedra no aparelho do relógio para obrigá-lo a adiantar-se alguns segundos. E o curioso é que no momento, é o povo menos constituído da terra. (RIO, 1911, p.15-6)

.....

É a pátria jovem. Compreendo o calor. Não é de sol. É da multidão aquecida pelo torvelinho da vida intensa que vai produzir um grande país. (RIO, 1911, p.31)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embalagem: Alta cultura
 Conteúdo: Colonialismo intelectual racialmente motivado
 A elite aplaude, a imprensa apoia
 Repito
 A elite aplaude, a imprensa apoia
 E quando acabam os argumentos
 Ela desfila alta cultura

Títulos de nobreza, apartamentos, moda, caligrafia
 Ela inventa alta cultura
 Inventa uma nação, uma moeda, um sentimento
 E transforma tudo em ganhos, perdas, estatísticas
 (...)

“Embalagem Alta Cultura” – Michel de Moura e Banda Nã³⁶

Depois da viagem à *Belle Époque* por meio das crônicas, percebemos que os cronistas realizaram verdadeira intervenção na sensibilidade dos leitores ao tratarem dos temas coletados das ruas, do dia a dia e/ou transportados dos próprios *faits divers* dos jornais. Também assim, refinaram o olhar e a sensibilidade dos sujeitos. Nessas crônicas, é possível notar uma espécie de narrativa híbrida, pois suas formas exibem a aproximação aos estilos jornalísticos, como, por exemplo o *fait divers* e a reportagem.

Lembrando, também, o antigo folhetim, as crônicas modernas surgiram repletas de fatos e ações que prendiam a atenção do leitor e sugeriam a continuação da leitura às próximas edições. Algumas “crônicas-reportagens” ou “crônicas de *faits divers*” foram oferecidas como “narrativas em fatias” em “doses homeopáticas”, atizando a curiosidade do leitor para o consumo diário. Conforme acontecem nas crônicas que integram as obras *O subterrâneo do morro do Castelo* e *Mistérios do Rio*.

O viés sensacionalista, como a própria nomenclatura sugere, tem como finalidade atingir as sensações, entretanto é aplicado como forma de enfatizar e ampliar certo detalhe da/na narrativa. Dessa forma, ao se escolher um fato (ou ação)

³⁶ A canção “Embalagem Alta Cultura”, composta por Michel de Moura, faz parte do segundo disco *Antes que só um quase*, da Banda Nã. Formada por Fernanda Broggi (voz), Bjankas Vijunas (voz), Micha (voz e guitarra), Renato Ribeiro (guitarra), Thiago Pereira (baixo elétrico), Júlio Dreads (percussão) e Thiago Babalu (bateria). Gravado em abril e maio de 2018 por Fernando Sanches e Eric Yoshino no estúdio El Rocha. Conferir a letra: <https://www.lettras.mus.br/banda-n/embalagem-alta-cultura/>; e o clipe em: <https://www.youtube.com/watch?v=w0iFtJb09JA>.

para detalhá-lo minuciosamente – isto é, aumentá-lo, para atingir a sensibilidade do leitor por meio de construções estéticas, que sugestionem visualidade e estimulem o campo sensorial do indivíduo – superdimensiona-se, ou mesmo se extrapola, o fato narrado, porque, de certa forma, desapega-se dos desenlaces da narrativa para focar e ampliar em um determinado detalhe.

O foco no detalhe desencadeava no leitor uma espécie de catalisação e canalização de novas experiências: uma consequência (ou efeito) gerada por meio da leitura das imagens construídas nos textos, que provocavam as sensações de espanto, medo, horror, risco, choque, sedução, êxtase etc. Contudo, a leitura das crônicas que se utilizam desse viés, ao mesmo tempo em que provocam ou estimulavam no leitor as sensibilidades das experiências representadas, também podia levá-lo à reflexão dos fatos, bem como alertá-lo, ou mesmo “engrossar” discussões. Também assim, verifica-se uma possível finalidade pedagógica subjacente a esses tipos de narrativas impressas nos inúmeros periódicos dessa etapa da modernidade brasileira.

Desta maneira, vimos figurados nos jornais os temas associados ao “submundo”, ao “universo *underground*”, ao “*bas-fond*” e a outros espaços marginalizados do Rio de Janeiro – a então capital federal. Ainda que fossem notadas as diferenças ou os contrastes sociais de região para região retratada, é desse modo que a cidade se interligava, isto é, as zonas periféricas e/ou marginalizadas ligavam-se ao centro e às demais regiões pela leitura das crônicas e outros textos dos jornais.

Em “Onde às vezes termina a rua” – conjunto de crônicas que integram *A alma encantadora da rua*, de João do Rio – cujo título indica um desejo de abrangência e personificação ou psicologização da rua, e, entre outras interpretações, onde “termina a rua” para quem pratica atos criminosos na cidade, uma vez que, como um “repórter” o cronista observará, registrando de maneira seriada, os espaços designados aos sujeitos que feriram a ordem da cidade e suas ruas, isto é, a detenção, o presídio, o pátio e as galerias. Em “Crimes de amor”, começa a narrar os casos de assassinato por amor, dimensiona certos espaços prisionais para o leitor, e também o faz em “A Galeria Superior”. Na sequência, trata dos dias de visita e do espaço destinado a esses encontros.

Nas outras crônicas, aproxima os detentos dos homens comuns, mostrando que, até eles, escrevem versos (expressam sentimentos), embora os diferencie a

partir da observação de traços físicos, como se estivesse decodificando para o leitor as narrativas da delinquência que segredam certas marcas físicas (cicatrizes, tatuagens, por exemplo) nos corpos dos presos. Dessa forma, ao mesmo momento em que se provocava um “passeio” sinistro e se estimulava a experimentar as sensações do espaço de detenção, o leitor poderia se informar e se precaver, quando observasse no espaço social certos símbolos desenhados na pele de sujeitos.

Na anedótica “História macabra”, de Lima Barreto, por exemplo, o leitor poderá acompanhar o narrador a um sepultamento em Todos os Santos, bairro do subúrbio do Rio. O leitor, assim, terá a dimensão e ideia de uma viagem num carro fúnebre em movimento por intermédio das observações do narrador ao espaço. O veículo trepidava a cada buraco – ou a cada “abismo”, como descreve o narrador –, o que fazia defunto, motorista e o próprio narrador balançarem e passarem por uma série de acidentes.

Antes mesmo que o defunto se machucasse e voltasse a viver, o leitor acompanhava a leitura das ruas do subúrbio: como se as estradas fossem tão maltratadas e causassem tantos acidentes, que nem mesmo um defunto se livrava do perigo. Desse modo, o leitor era orientado sobre o estado das ruas suburbanas, e, ao mesmo tempo, estimulado a sentir as sensações da viagem e seus riscos.

Também surgirá o subúrbio noturno – na crônica “Na noite do subúrbio”, de Bejamim Costallat – representado pelas ruas silenciosas, mal iluminadas e esburacadas do bairro de Ramos, que “dormia o seu sono exausto”, pois servia como “dormitório” a uma população de trabalhadores da cidade. O cronista contrasta a má iluminação do bairro com a “orgia de luz” de “avenidas lindas e floridas” da metrópole. Assim o faz com o silêncio produzido pelo sono cansado dos habitantes ao barulho de novos ritmos (como o *shimmy*), que eletrizavam a vida noturna da grande cidade em espaços como os “cabarets luxuosos”, os “bungalows do Leblon”, os “palacetes da Avenida Atlântica” e as “pensões *chics*”.

Já o mistério criado nesta crônica, girou em torno do ritual de candomblé, praticado no período da noite. Dá-nos a impressão de que a periferia tratou de preservar culturas marginalizadas de herança africana (dos escravos), rechaçadas pela cidade emoldurada pela ideologia do progresso. No entanto, o cronista enfoca no que havia de sinistro no ritual – isto é, no transe, no “despacho” de “galinha preta com farofa amarela”, por exemplo; e nos efeitos do ritual, chamando-os de “deliciosa

ilusão”, já que o rito possibilitava uma esperança de realização dos pedidos, dos desejos e sonhos, feitos pelos frequentadores ao “pai-de-santo”.

Essa maneira de interligar determinadas regiões (ou locais e ambientes) do Rio de Janeiro nas crônicas pelos seus contrastes, exibiram muitos dos nossos problemas e mazelas sociais, conforme exemplificado pela leitura de “A favela que eu vi...”. Outras crônicas de Costallat trazem imagens como fotogramas da vida mundana da *Belle Époque* carioca, do universo *underground* do Rio. Espaços que pertenciam à grande cidade, mas eram desregulamentados e/ou marginalizados pela sociedade, devido aos hábitos praticados pelos sujeitos, julgados como incivilizados ou mesmo imorais.

Dos *cabarets* aos salões, bailes, cafés, *fumeries*... A leitura sequencial das crônicas produz no leitor a ilusão de movimento da vida noturna e/ou periférica, captada pelo nervo óptico. Criam-se imagens, como a arriscada subida ao morro e a vista panorâmica do Rio lá de cima, com todos os movimentos descritos pela visão do “repórter” ao espaço; como a do mal iluminado “porão” onde se praticava o jogo de baralho do “Bull-Dog” – um espaço “terrivelmente fétido”, de “urina acumulada”, de “mictório sujo”, dimensionado pela observação do narrador como estreita “alcova”, “tendo como parede, de um lado, uma divisão de madeira, com um tanque, uma bica d’água e uma mesa”.

Também a imagem dos fundos da loja, de iluminação amarelada, do chinês “Lu-Ki-Kong”, personagem de “Os fumantes da morte”: “uma das mais célebres *fumeries* chinesas”, descrita como um templo misterioso de um grande vício, bem como a imagem dos olhos do chinês ameaçando o sono, numa “expressão ansiosa e trágica”, à medida que aconselhava ao “repórter” sobre os segredos da droga: “O ópio é uma força que subjuga e que domina (...). Tem mais cantos do que as sereias e é mais envolvente do que a mais linda mulher. Leva ao delírio, leva ao aniquilamento”.

Destacam-se, também, outras imagens que sugestionam uma espécie de fotograma sensacional dos textos de Costallat, como, por exemplo, a “maravilhosa” dançarina clássica de “corpo de mármore grego” que, recusando-se à prostituição, apresentava-se como espetáculo no *cabaret*, deixando o público admirado com seu trabalho; como a do protagonista de “A criatura do ventre nu”, que, depois de respirar o éter, passou a perceber “as coisas através de um véu espesso”, e, em seguida, foi “sacudido” pela “visão nova e inesperada” do homossexual. Esses são

alguns exemplos das leituras de “deliciosas ilusões” narradas pelo cronista, retiradas das novas experiências que partem do “submundo” do Rio, cujas crônicas possibilitavam “ao corpo e ao espírito a sensação agradável que se tem depois de um exercício violento” (COSTALLAT, 1990, p.29).

Nesse estudo, portanto, destacam-se os temas que costuravam a leitura sobre a cidade e sociedade às suas zonas mais sinistras e/ou misteriosas, como a favela, o subúrbio e demais ambientes, sobretudo os locais onde se praticavam crimes, assassinatos, consumos de drogas, entorpecentes e outros vícios, jogos de azar, cultos religiosos ainda estranhos à elite, prostituição e abuso sexual. Os textos também exibiam os efeitos provocados por essas novas experiências e situações aos leitores, estimulando-os à participação e experimentação também por meio da leitura.

As crônicas ofereciam, pois, mais que fruição, a exploração dos próprios sentidos causados pelas situações e experiências retratadas – talvez, jamais experimentadas pelo leitor comum. De maneira similar aos efeitos dos inventos óticos da época, sofisticava-se a técnica literária empregada pelos literatos-jornalistas do período, com o fim de transpor aos textos as imagens com feições reais, que garantiam visualidade aos leitores. Portanto, por meio de configurações imagísticas inseridas aos textos, empregava-se o “efeito do real” – o que também fazia confundir a ficção à vida, ou vice versa.

Este processo, por exemplo, permitiu a Lima Barreto unir verdade e lenda (ficção) em *O subterrâneo do morro do Castelo*. Em certo momento, o cronista se desapega da “reportagem” sobre as galerias subterrâneas para folhetinizar um caso amoroso, vivido no passado, entre um oficial da marinha francesa e uma condessa. Em outro momento, focaliza-se de maneira sensacional e dramática na traição da mulher com um jesuíta dentro de uma das galerias subterrâneas.

É, então, aplicado um detalhamento minucioso e demais recursos de linguagem (como metáforas e sinestésias) são inseridos à passagem de traição, que favorecem à criação imagética da cena, contribuindo para nutrir a imaginação pela leitura. As crônicas d’*O Subterrâneo*, assim, alimentavam o imaginário do leitor pela apresentação de imagens sensacionais entrelaçadas às referencialidades históricas, que garantiam verossimilhança e faziam supor a verdade dos fatos narrados.

Já a transfiguração do cronista a “narrador-repórter”, conforme se verifica em *Mistérios do Rio*, servia como estratégia narrativa para conferir ao cronista a

identidade de repórter. As ações passam a ser narradas pelo olhar de um profissional em pleno exercício da função jornalística de cunho investigativo, e não apenas por um literato – o que confere credibilidade profissional sobre a autoria do texto. Deste processo, serve-se Benjamim Costallat para narrar uma série de fatos sinistros, ocorridos em zonas marginalizadas (e não apenas periféricas) da cidade.

Com “máscara” de repórter, o cronista podia inserir sua opinião de forma pessoal e também garantir a sensação da verdade dos fatos narrados aos leitores. Portanto, tal recurso, também permitia testemunhar os fatos e alimentar a curiosidade e imaginação do leitor. Este, por efeito da leitura sensacionalista, podia sentir ou mesmo participar da história. Como exemplo, em “A favela que eu vi...” o “repórter” focaliza a todo momento nos riscos iminentes encontrados pelo caminho acidentado (o qual faz questão de detalhar), assim como em “O túnel do pavor” detalha os crimes ocorridos no local e foca no perigo de passar pela zona do túnel. Vemos ocorrer o mesmo processo nas outras crônicas.

Ademais, Benjamim Costallat também aplica esse processo de detalhamento com viés sensacionalista aos tipos que figuram às narrativas. Focaliza na fisionomia ou em outros traços físicos, tal qual um detetive que deseja apreender os sinais corpóreos dos suspeitos – o que nos permite lembrar do método de Bertillon. O narrador repara nos “olhos febris” e na “face pálida” do Sr. Marítimo: o traficante de “No bairro da cocaína”, assim como destaca o “sinal característico dos cocainômanos”: “esfregar com os dedos as narinas e respirar fortemente”. Da mesma forma, presta atenção no nariz quebrado do malandro em “O jogo do Bull-Dog”; e na forma “gorda, maciça, redonda, fisionomia de lua” de Judite: a cafetina de “Casas de amor” – são apenas alguns exemplos que servem para comprovação.

A descrição desses tipos humanos cooperou para a fixação dos estereótipos de indivíduos marginalizados à sociedade, uma vez que é associada à construção imagética uma caracterização com bases preconceituosas. Porque, na realidade, o que deveria definir (ao menos apontar com mais probabilidade) um perfil criminoso, não seria o seu “tipo”, mas o caráter ou índole – ou mesmo a possibilidade de comportar determinadas comorbidades e/ou distúrbios mentais.

No entanto, boa parte dos sujeitos descritos nas crônicas de Costallat não recebem a necessária densidade psicológica para tais julgamentos. Ainda assim, uma vez provocada a intervenção às sensibilidades dos leitores – que buscavam os

jornais também como fonte para orientação à vida social –, tal processo culminava em favorecer a discriminação com base nas características físicas.

Já a construção das imagens correspondentes aos espaços, muitos deles paralelos ao sistema ordeiro e regulamentado – são exemplos os *cabarets*, as dependências da “casa de amor”, o “porão” onde se praticava o “jogo do Bull-Dog”, o “club” no qual se arriscava a sorte no “baccara”, o “barracão” de candomblé, e também a “*fumerie*” –, cooperava para introduzir o leitor aos ambientes de hábitos sedutoramente misteriosos, nos quais se praticavam não apenas contravenções, mas a liberação e/ou libertação das fantasias.

Pela leitura das crônicas, é possível notar que alguns desses lugares representavam o espaço predileto dos sujeitos fascinados pelos entorpecentes, jogos de azar, ritmos eletrizantes e sexo. Em contrapartida, esses espaços representaram também o ambiente propício ao escapismo, induzido por diversos tipos de vícios, o que nos permite associá-los à lembrança dos espaços boêmios da literatura do Romantismo. Se por um lado a “boemia” era rechaçada, por outro sua acessibilidade foi registrada por esses literatos-jornalistas.

No período em que houve crescimento em termos populacionais, os leitores também podiam sentir as sensações da multidão pelas crônicas – tão bem flagradas/flanadas por João do Rio. Em Benjamim Costallat, a parte inicial de “Os fumantes da morte” registra o movimento intenso do trânsito de pedestres que passavam pela rua no momento da volta a casa depois de um dia de trabalho exaustivo. A imagem sugere o barulho da multidão, a buzina dos automóveis, a “avalanche” de pequenos jornaleiros que cortavam a multidão num “berreiro infernal”, a mudança de coloração do dia para a noite e a troca da sensação do calor pela “brisa fresca” vinda do mar.

Em algumas crônicas contidas nas obras *Vida urbana* e *Vida vertiginosa* também se verifica um processo de construção de imagens. No entanto, no estudo proposto, não se levanta a averiguação do viés sensacionalista nelas, a intenção foi ressaltar a riqueza que guardam quanto à possibilidade de aproximação e assimilação entre os discursos literários e jornalísticos.

Os cronistas promoveram certo diálogo e fusão entre esses discursos, levando à reflexão sobre os jornais e a prática do jornalismo aos leitores. Enquanto Lima Barreto prefere, por exemplo, em “Os Nossos Jornais”, seguir por uma linha de cunho questionadora e reflexiva, que remete a uma escrita ensaística em tom

combativo e irônico, João do Rio opta por ficcionalizar em “Esplendor e Miséria do Jornalismo”, criando uma prosa metafórica como uma espécie de parábola, na qual o leitor poderia retirar lições, representadas pelas ações do personagem-protagonista, antes que se iludisse com a oportunidade de entrada ao meio jornalístico.

Ambos os cronistas perceberam e narraram o momento glorioso da imprensa, no entanto compreenderam também as carências e fragilidades do nosso jornal. Lima Barreto percebe a falta de assuntos políticos e econômicos, importantes até mesmo para elevar o perfil da pátria, que podia ser lida através das matérias do jornal. Como se estivesse movendo o olhar pelas folhas dos jornais, justifica sua opinião aos seus leitores, ressaltando a poluição produzida por artigos e colunas que inseriam assuntos sem importância (para não dizê-los desnecessários) à vida em sociedade.

João do Rio corrobora ao refletir sobre a “ignorância enciclopédica” com a qual as matérias eram multiplicadamente produzidas. Além disso, também se ressalta, da leitura de *Vida vertiginosa*, a reflexão sobre a velocidade da passagem do tempo e seus efeitos no sujeito, sugerindo a pressa nas ações humanas, o excesso de novos hábitos e obrigações rotineiras, bem como o efeito da vertigem aplicado aos dias do homem moderno – entre outras, a crônica “O dia de um homem em 1920” exemplifica bem o efeito do novo tempo no sujeito.

Destaca-se, portanto, a maneira como os cronistas Lima Barreto e João do Rio refletiam e pensavam a sociedade e o jornalismo praticado na *Belle Époque* carioca. Nas crônicas desses dois literatos-jornalistas, também se nota a criação de imagens que espelhavam (ou reproduziam) a mutação espaço-temporal do período em questão. Como efeito, o leitor poderia visualizar a coexistência entre passado e presente, entre um tempo menos intenso e o atual: “vertiginoso”. Com isso, o leitor poderia chegar à reflexão de que o tempo determinado pela ordem da natureza – norteados pelo sol (dia) ou pela lua (noite) – havia sido substituído de uma vez por todas pela pressa do trabalho incessante dos ponteiros do relógio.

Assim também as crônicas figuravam certos símbolos (ou signos) espaciais do Rio de Janeiro antigo junto aos novos, como se a eles fosse dado o direito à despedida. Certas passagens comprovam o efeito da leitura desses símbolos da cidade, como, por exemplo, a crônica “O último burro”, de João do Rio, na qual se pode perceber a convivência do antigo com o novo meio de transporte, isto é, do

animal com os automóveis e bondes elétricos. Percebe-se ainda, um certo tom melancólico e saudosista associado ao pressentimento da substituição, do fim dessa convivência.

Sofisticação técnica, riqueza nos detalhes, construções imagéticas elaboradíssimas, empréstimos e atualizações do folhetim, emprego do viés sensacionalista e um vocabulário diversificado com termos importados da Europa. Com todos esses recursos, as crônicas também levavam aos leitores – para “brincar” com um dos versos da canção utilizada na epígrafe – o aspecto da “Embalagem: Alta Cultura”, uma escrita impressa em jornal com moldes e recursos estéticos da arte literária, e embalada especialmente pela cultura de entretenimento das massas.

Ai ai meu Deus
 O que foi que aconteceu
 Com a Mídia Popular Brasileira
 Rádio e TV tem jabá
 Novelas ditam quem é *Star*
 Eu também quero ser marketeira

Tem sempre na tela um apresentador
 Vendendo a tragédia de algum cantor
 A fé corre o risco de fugir da igreja
 No canal do bispo, comercial de cerveja
 De meia em meia hora, uma nova pesquisa
 Mas como, se ninguém nunca me analisa?
 Por sorte meu controle anda tão descontrolado
 Eu mudo de canal e ele aperta o desligado...
 isto é uma vergonha!

Jornais falham mais que previsão de economista
 Tem crítico da hora que sonha ser artista
 Veja a Época de trair com mais prudência
 Velho viagrado Isto É a nova tendência
 Ricos e Famosos dão as Caras por Capricho
 Peladonas de hoje amanhã estão no lixo
 Manchete eterna palestinos e judeus
 Nossa Faixa de Gaza é na Cidade de Deus...
 eu aumento mas não invento!

Em *outdoor* desfila o mundo *fashion très chic*
 Morrendo de fome as *top models* têm chique
 Dietas, malhações, botox saem pela goela
 Os *Big McCoisa* fazem mal e dão seqüela
 Fama *Brother* fraude no Limite do milhão
 Programas de barraco, pegadinhas, que armação!
 Loiras apresentadoras tentam o estrelato
 Mas pra chegar à Hebe haja sola de sapato.
 mexeu com você, mexeu comigo!

Editoriais são pura megalomania
 Manipulando minha vida todo santo dia
 As FMs tocam a mesmice que eu não peço
 Nada mais parado que parada de sucesso

Um ponto no lbope custa a alma pro diabo
E eu pago pra enfiar Tv a cabo pelo rabo
Quatro enxeridas falam mais que Zarathustra
É isso que dá juntar mulher de Saia Justa...
Um beijo do gordo!

“Arrombou a Mídia” – Rita Lee & Henrique Bartsch³⁷

³⁷ Gravado no programa *Saia Justa*, da GNT (Globosat News Television – canal por assinatura), com Fernanda Young, Marisa Orth, Mônica Waldvogel e Rita Lee cantando “Arrombou a Mídia”, em 2002. Conferir em: <https://www.youtube.com/watch?v=cG7rSBaB7PI>

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cadeira de balanço* [1966]. Rio de Janeiro: Edições Record., 1998b. (p.132-3).

ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.

AUCLAIR, Georges. *Le Mana quotidien: structures et fonctions de la chronique des faits divers*. Paris: Anthropos, 1970.

AZEVEDO, André Nunes de. A grande Reforma do Rio de Janeiro: o progresso sob a égide da civilização e a civilização sob a égide do progresso. *In: A grande reforma urbana do Rio de Janeiro. Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2018. p.139-241.

BANDEIRA, Manuel. Não sei dançar. *In: BANDEIRA, Manuel. Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBOSA, Marialva. Jornais em tempo de mudança. *In: BARBOSA, Marialva. História cultural da imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. VASCONCELOS, Eliane (org.). *Prosa seleta*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2001. v. único, 1520p. (Biblioteca Luso-brasileira; Série brasileira).

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Vida urbana: artigos e crônicas*. BARBOSA, Francisco de Assis (org.); Prefácio de Antônio Houaiss. Editora Brasiliense: São Paulo, 1956.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *O Subterrâneo do Morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*. RESENDE, Beatriz (org., introdução e notas). 2. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ / Estação Liberdade, FAPESP. 1996.

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1975. (Cap. XIX, p.216-241).

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. *In: CANDIDO, Antonio. A Educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros passos).

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. *In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify. 2. ed. rev. 2004. p.259-288.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Deptº. Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990.108 p. (Biblioteca Carioca, v. 14).

COSTALLAT, Benjamim. Cidade branca. *In: COSTALLAT, Benjamim. Cock-tail*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.

DARMON, Pierre. *Médicos e assassinos na "Belle Époque": a medicalização do crime*. Trad. Regina G. De Agostino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DEALTRY, Giovanna. Se não fosse eu, o sr. não escrevia tanto: territórios e vozes marginais na crônica de João do Rio. *In: BELLE Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: Intermeios. 2016. p-137-154.

DIMAS, Antonio. A encruzilhada do fim do século. *In: PIZARRO, Ana (org.) América Latina: palavra, literatura e cultura* São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP. 1994. v. 2.

DORNELLES, Beatriz. *Características de produção da Coluna Social ao longo do século XX: dos EUA ao RS*. GT História da Mídia Impressa. 10º Encontro Nacional de História da Mídia, UFRGS / ALCAR, 17pp. 2015.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FABRIS, Annateresa. O espelho da avenida. *In*: FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos. Representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.15-51.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Vivência urbana e experiência estética estética em narrativas da Belle Époque. *In*: GENS, Rosa; OLIVEIRA, Fátima. (org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: LABELLE; São Paulo: Intermeios, FAPERJ. 2016.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Ceila Maria. *Lima Barreto, Caminhos de criação: recordações do escritor Isaías Caminha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

GOMES, Renato Cordeiro. A cena e a obscena de uma cidade, dita maravilhosa. *In*: GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GUIMARÃES, Valéria. *Notícias diversas: suicídios por amor, leituras contagiosas e cultura popular em São Paulo dos anos dez*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.

GUIMARÃES, Valéria. A Revista Floreal e a recepção aos faits divers na virada do dezenovevinte. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 274-290, jul. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/2984/2209>. Acesso em: set. 2018.

GUIMARÃES, Valéria. Primórdios da história do sensacionalismo no Brasil: os faits divers criminais. *Artcultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 103-124, jul-dez. 2014.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. (p.33-65.). *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify. 2.ed. rev. 2004.

KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. *In*: KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KROPF, Simone Petraglia. Sonho da Razão, alegoria da ordem: o discurso dos engenheiros sobre a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. *In*: HERSCHMANN, Micael; KROPF, Simone Petraglia; NUNES, Clarice. *Missionários do progresso. Médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro – 1870-1937*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1996. (p.69-154)

LUCA, Tania Regina; MARTINS, Ana Luiza. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 83-102.

LUCA, Tania Regina; MARTINS, Ana Luiza. (org.) *Imprensa e cidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O Capital da Notícia*. São Paulo: Ática, 1986.

MARX, Karl Henrich; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto comunista*. Ridendo Castigat Mores. 1999. *E-book*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MOLLIER, Jean-Yves. Quarta parte – Cultura midiática ou cultura de massa?. In: MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Tradução Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2008. p.158-98.

MOLLIER, Jean-Yves. A história do livro e da edição: um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p.521-537, jul./dez. 2009.

MOTT, Frank Luther. *A History of Newspapers in the United States Through 250 Years*. Estados Unidos: Macmillan, 1941.

O'DONNELL, Julia. A cidade branca – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. *História Social*, n. 22 e 23. 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/1205>. Acesso em: set. 2018.

PAES, José Paulo. As dimensões da aventura e Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

PEDROSO, Rosa Nívea. *A Produção do discurso de Informação num Jornal Sensacionalista*. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Comunicação, 1983.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Rio de Janeiro: uma cidade no espelho. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p.156-231.

PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: uma autobiografia literária*. São Paulo: Editora 34, 2012.

RAMOS, Julio. Decorar a cidade: crônica e experiência urbana. *In: RAMOS, Julio. Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.130-165.

RESENDE, Beatriz. (org.) *Cocaína: literatura e outros companheiros de Ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

RESENDE, Beatriz. (org.) Rio de Janeiro, Cidade da crônica". *In: RESENDE, Beatriz. (org.) Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995.

RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Livraria Garnier: Rio de Janeiro. 1911.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1987. (Biblioteca Carioca; v. 4).

SALLA, Thiago Mio. O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero. *Quadrant n. 27*. Centre de Recherche LLACS; Recherche en études lusophones, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2010.

SANTUCCI, Jane. *Babélica urbe: o Rio nas crônicas dos anos 20*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. *In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify. 2. ed. rev. 2004. p.337-360.

SCHWARZ, Lília. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. (org.). A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *In: SEVCENKO, Nicolau. (org.). História da vida privada no Brasil, v. 3: da Belle Époque à Era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. (p.513-654)

SEVCENKO, Nicolau. (org.). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *In: SIMMEL, Georg. Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Texto e Grafia, 2009. p.79-97.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. A grande Imprensa. *In: História da imprensa no Brasil.* Rio de Janeiro: Mauád, 4. ed.(atualizada). 1999. p.251-355.

SOUSA, Jorge Pedro. *As histórias da imprensa de Nelson Werneck Sodré e de José Manuel Tengarrinha: uma comparação.* 2011. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-as-historias-da-imprensa-de-nelson-werneck-sodre.pdf>. Acesso em jul. 2018.

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

SÜSSEKIND, Flora. O Figurino e a Forja. *In: Sobre o Modernismo.* Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A modernidade carioca. *In: VELLOSO, Mônica Pimenta. Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes.* Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.