

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS

José Luiz Matias

**Vida Urbana, Marginália, Feiras e Mafuás:
a modernidade urbana nas crônicas de Lima Barreto**

Rio de Janeiro
2007

José Luiz Matias

**Vida Urbana, Marginália, Feiras e Mafuás:
a modernidade urbana nas crônicas de Lima Barreto**

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: Literatura Brasileira.

Orientadora: Professora Doutora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B273 Matias, José Luiz.
Vida urbana, Marginalia, Feiras e Mafuás: a modernidade urbana nas crônicas de Lima Barreto / José Luiz Matias. – 2007.
112 f.

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

1. Barreto, Lima, 1881-1922 – Crítica e interpretação. 2. Crônicas brasileiras – História e crítica - Teses. 3. Vida urbana na literatura – Teses. 4. Imprensa – Brasil – Séc. XX – Teses. 5. Modernidade – Brasil - Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

José Luiz Matias

**Vida Urbana, Marginália, Feiras e Mafuás:
a modernidade urbana nas crônicas de Lima Barreto**

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: Literatura Brasileira.

Aprovado em _____

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dr.^a Matildes Demetrio dos Santos
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2007

DEDICATÓRIA

A Shirley, Marcelo, Roberto e Alessandra,
fonte de inspiração para as eternas lutas e
as episódicas vitórias da vida.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, por sua dedicação extremada como orientadora e educadora suave, porém firme em suas convicções e sem perder a ternura jamais.

À Professora Doutora Ana Cláudia Coutinho Viegas, estrela-guia que, com o brilho do seu esclarecimento, ilumina os caminhos para que a viagem do aprendizado seja rica e proveitosa.

À Professora Doutora Fátima Cristina Dias Rocha, por se desvelar em carinho e atenção com sua onipresença.

Ao Professor Doutor Victor Hugo Adler Pereira, pelas aulas performáticas, nas quais o aprendizado se torna um bem-sucedido *happening*.

À Professora Doutora Matildes Demétrio Santos, por contribuir carinhosamente no aperfeiçoamento do projeto e agora vem avaliar o resultado do trabalho.

À amiga Márcia Cristina Valdívia, por saber vencer as distâncias para manter a solidariedade.

À amiga Renata Ribeiro Scaramella, onipresente companheira de viagem, pelos momentos de consolo das angústias, mas também no compartilhamento das muitas alegrias.

À amiga Elaine Mayworm, pelo companheirismo e pelo apoio permanente no desenvolvimento deste trabalho.

À amiga Adriana Sardinha, por mostrar os caminhos a serem seguidos pelo jornalismo competente.

A todos os professores e colegas do Mestrado em Literatura Brasileira da UERJ, por compartilhar sua sabedoria com este eterno aprendiz.

Aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação em Letras da UERJ, pela boa vontade e eterna paciência.

Não desejamos mais uma literatura contemplativa, o que raramente ela foi; não é mais uma literatura plástica que queremos, a encontrar beleza em deuses para sempre mortos, manequins atualmente, pois a alma que os animava já se evoluiu com a morte dos que os adoravam.

Não é isso que os nossos dias pedem; mas uma literatura militante para maior glória da nossa espécie na terra e mesmo no céu.

Lima Barreto

RESUMO

MATIAS, José Luiz. *Vida urbana, Marginália, Feiras e Mafuás: a modernidade urbana nas crônicas de Lima Barreto*. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

O trabalho objetiva analisar as crônicas de Lima Barreto, sob a perspectiva da inserção do Brasil na modernidade das primeiras décadas do século XX, diante dos impactos ocorridos no país durante a Primeira República, tais como o avanço técnico, o cientificismo, o cosmopolitismo, a reurbanização do Rio de Janeiro e outros aspectos que avassalavam principalmente o cotidiano da sociedade urbana à época. O *corpus* dessa pesquisa são as crônicas de Lima Barreto extraídas dos livros *Feiras e Mafuás*, *Marginália* e *Vida Urbana*, cujo critério de seleção se orientou pela maior possibilidade de mostrar a representação das manifestações culturais em contraponto com a modernidade compulsória do Rio de Janeiro; a crônica na interface da imprensa com a literatura; a reflexão sobre os aspectos culturais nas crônicas de Lima Barreto e a crônica em diálogo com as imagens do cotidiano. Para tanto, a abordagem teórica busca conceituar a modernidade, e seus desdobramentos no Brasil, a partir dos pensadores da cultura brasileira e dos críticos que estudam a crônica e a imprensa do início do século XX. Tendo como referência a obra de Lima Barreto, reflete-se também sobre o papel do intelectual, como mediador e intérprete da modernidade e suas tensões.

Palavras-chave: Lima Barreto; modernidade; crônica; imprensa.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the chronicles written by Lima Barreto, from the perspective of the insertion of Brazil in the first decades of the 20th century modernity, considering the issues that impacted the country during the First Republic, such as the technological and scientific development, the cosmopolitanism, the urbanization of Rio de Janeiro and other matters that overloaded mainly the daily routine of the urban society at that point. The *corpus* of this research is extracted from the Lima Barreto's books *Feiras e Mafuás*, *Marginália* and *Vida Urbana*. The criteria for the selection of the chronicles was based upon the higher possibility of displaying a better representation of cultural movements if compared to the compulsory modernity of Rio de Janeiro; the chronicle as the interface of the press with literature; the consideration of the cultural aspects of Lima Barreto's chronicles and the chronicle in a dialog with daily images. Thus the theoretical approach attempts to define modernity and its results in Brazil from the point of view of thinkers and critics who study chronicles and the press of the onset of the 20th century. Based upon Lima Barreto's work, the role of the intellectual as a mediator and an interpreter of modernity and its tensions is also reflected.

Keywords: Lima Barreto; modernity; chronicle; press.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	AS REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE	17
1.1	Origens de um processo transformador.....	17
1.2	Paris: a alegoria da transformação.....	19
1.3	O tempo e o espaço no percurso da modernidade.....	20
1.4	A modernidade na realidade brasileira do início do século XX.....	26
2	A CRÔNICA: INTERFACE DA IMPRENSA COM A LITERATURA.....	34
2.1	A imprensa no Brasil e suas relações com a literatura.....	37
2.2	A crônica e o cotidiano.....	41
2.3	A crônica: gênero jornalístico ou literário.....	47
3	ASPECTOS CULTURAIS NAS CRÔNICAS DO INTELECTUAL LIMA BARRETO.....	50
3.1	O papel do intelectual.....	50
3.2	A imprensa observada pela crônica.....	68
4	A CRÔNICA E AS IMAGENS DO COTIDIANO.....	80
4.1	Imagens da modernidade na contracena com o imaginário periférico	82
4.2	Reflexões sobre a cultura popular.....	89
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108

INTRODUÇÃO

O objetivo da pesquisa é analisar as crônicas de Lima Barreto, sob a perspectiva da inserção do Brasil na modernidade das primeiras décadas do século XX. Para isso, busca-se refletir principalmente sobre aqueles aspectos em que o cronista extrapola o sentido de sua escritura para além dos flagrantes do cotidiano, rompendo os limites do pitoresco. Como entende Sandra Jatahy Pesavento, “a cidade, pensada e formulada no imaginário, é o ‘reflexo’ não mimético de uma cidade física, com seu traçado urbano e sua complexidade social, que se interroga no espelho”. (PESAVENTO, 1999, p. 158). É esse “olhar no espelho” sobre o Rio de Janeiro no caminho da modernidade refletido nas crônicas de Lima Barreto que se pretende captar no presente trabalho.

Os estudos desenvolvidos sobre a obra de Lima Barreto têm-se concentrado, em sua maior parte, na abordagem de seus romances e contos. Tanto é assim que, no livro *Lima Barreto: imagem e linguagem*, resultado de uma pesquisa acadêmica de fôlego para o Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade Estadual Paulista, Zélia Nolasco-Freire (2005) relacionou quase uma centena de referências bibliográficas tendo como tema a obra de Lima Barreto, na qual se evidencia a preferência dos críticos pela ficção. Apesar de seu amplo potencial de pesquisa acadêmica, não há muitos estudos direcionados para o vasto acervo das crônicas do autor. A Professora Beatriz Resende (1993), com seu *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos* e outros textos publicados em veículos diversificados, figura na galeria dos poucos críticos dedicados às crônicas, sendo uma das precursoras desse tipo de estudo.

Portanto, a presente pesquisa pretende representar uma contribuição para o estudo de um acervo importante da literatura brasileira ainda pouco visitado. De fato, as crônicas de Lima Barreto oferecem um valioso manancial de possibilidades estéticas que permitem perscrutar a Primeira República, período em que o Brasil atravessava um momento conturbado diante do regime republicano recém-proclamado. De um lado, havia a necessidade de o país se alinhar aos parâmetros da modernidade, dando-lhe condições de participar do concerto das nações civilizadas do mundo ocidental. De outro lado, existiam as estruturas sociopolíticas e econômicas conservadoras cujas peculiaridades interferiam nos rumos do país, a

ponto de dificultarem o acesso à modernidade e ao bem-estar da população, como era o sonho dos idealistas republicanos.

Em função deste cenário observado e muitas vezes relatado por Lima Barreto, se reconhece a utilidade de principiar o presente estudo pela abordagem das representações da modernidade no mundo ocidental. Entre os autores que oferecem uma sólida referência para o desenvolvimento desta parte, destaca-se Marshall Berman (2005), na abordagem dos aspectos relativos à evolução do conceito da modernidade ao longo dos tempos, viabilizando-se como um processo de experiências compartilhadas pelos seres humanos e provocando transformações que impactam o mundo como um todo. Neste sentido, Paris surge como catalisadora da modernidade e, por extensão, alegoria do processo de transformação do mundo ocidental. Walter Benjamin é o principal pensador que descreve e critica esse momento de supremacia civilizatória em seu texto *Paris do Segundo Império*, mostrando suas contradições, porque o moderno se constrói também sobre as ruínas, sejam humanas ou materiais.

David Harvey (2005) entende que a experiência da modernidade transforma a seqüência do tempo marcado e o dimensionamento do espaço, porque ambos ocorrem numa dinâmica vertiginosa que os abrevia. A revolução tecnológica, fator onipresencial no cotidiano do século XIX, diminui o tempo e minimiza o espaço. Essa é uma revolução que repercute nas metrópoles européias, atingidas por um surto de novos inventos e construções, e impacta também os rumos da história, especialmente porque é amplamente explorada pela sociedade capitalista, ao se servir desse progresso desenfreado para acelerar a circulação de bens e mercadorias e, assim, promover o acúmulo dos lucros. Renato Ortiz (1991) observa que dois fatos foram marcantes neste momento no mundo europeu: a reformulação do espaço urbano e a eclosão da crise capitalista (1848). Tais alterações no tempo e no espaço implicam uma mudança de perspectiva na Europa do século XIX e início do século XX. E no Brasil, como repercutem estas alterações?

No início do século XX, a ideologia de reformulação do espaço urbano e de modernização foi importada da origem européia e incorporada à cultura brasileira, especialmente no Rio de Janeiro que, com permanente e ampla abertura às novidades vindas do exterior, tinha a vantagem de ser uma das primeiras cidades sul-americanas a experimentar os modelos estrangeiros. A cidade, como capital de um país em plena ebulição pelos percalços de uma República jovem e, por isso,

ainda não consolidada, era avassalada pelo modelo civilizatório francês, que aqui passou a significar afastar os vestígios do colonialismo português e vestir a *toilette* da reforma de inspiração parisiense. Neste caso, emerge um dilema com que se debatem os intelectuais naquele momento: deve-se procurar preservar a tradição, mediante a conservação dos resquícios de formação colonial, ou investir na modernidade de maneira incondicional, adotando uma política de arrasar quarteirão à francesa?

Conforme explica Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, a cidade vive a experiência da “modernização técnica, cientificismo, higienização, urbanismo e remodelação do espaço público” como “ingredientes para o nosso modelo de homogeneização organizado pela elite, atendendo à série de processos relacionados à estruturação concreta do mundo como um todo.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 79). Enquanto capital federal e alvo principal das transformações, o Rio de Janeiro era a caixa de ressonância desses valores culturais absorvidos do exterior para as demais regiões do país.

E nesse sentido de disseminar valores culturais, a imprensa brasileira tinha papel fundamental, pois já se consolidara, desde o século XIX, como veículo importante na formação cultural da sociedade, com a publicação sucessiva dos folhetins, na melhor estirpe do Romantismo. As mensagens contidas nesses folhetins plasmaram, durante décadas, o sentimento de nacionalismo e de patriotismo do povo brasileiro. Conforme reporta Flora Süssekind em seu *Cinematógrafo de Letras*, as inovações técnicas chegadas com a modernidade viriam influenciar também a imprensa, alargando seus horizontes como veículo de comunicação e, de outro lado, promovendo a profissionalização dos seus colaboradores, tornando-a assim ainda mais efetiva na formação cultural. (SÜSSEKIND, 1987, p. 105).

Segundo Nelson Werneck Sodré (1999), que narra a *História da Imprensa no Brasil*, as inovações técnicas contribuem para os jornais se transformarem em empresas, com seus proprietários preferindo a vocação industrial da imprensa e abandonando seu lado artesanal. O momento vivenciado por Lima Barreto configura a transição para a imprensa como empresa capitalista, embora com capital comercial português. Durante essa fase, os jornais e revistas serviam de tribuna para que os intelectuais do início do século XX pudessem veicular suas idéias ou como espaço para lançamento dos seus textos em *avant première*. Ocorre que a

edição de livros era muito restrita e limitada, tornando as páginas do jornal o espaço mais acessível para os autores publicarem suas obras, prática freqüente daquela época. Entretanto, com a transformação dos jornais em empresa, passaram a interessar mais os temas que tratassem de assuntos mundanos, no sentido de alavancar as propagandas e engrossar as listas de assinantes do que os assuntos de natureza mais transcendental, neste caso considerados tertúlias literárias.

É nesse cenário que a crônica, há muito praticada por literatos que escreviam nos jornais, se define como um gênero apreciado pelo público leitor. Sendo produto emanado do ângulo de visada do autor e, ao mesmo tempo, consistente com os fatos do dia-a-dia, ou seja, dotado de uma proximidade muito estreita com a população, a crônica logo conquista seu espaço nos principais periódicos cariocas e passa também a satisfazer os interesses comerciais dos proprietários dos jornais. Diante dessa possibilidade de ser, ao mesmo tempo, página da imprensa e obra literária, uma questão é levantada em algumas referências teóricas pesquisadas: será a crônica um gênero jornalístico ou um gênero literário? Sem pretender dar uma resposta definitiva, o presente trabalho também opina sobre a questão.

Porém, que contribuição a imprensa podia dar à cultura brasileira, apesar voltada a atender os interesses comerciais? E, em outra vertente, que papel iria exercer o intelectual para manter seu espaço e, ao mesmo tempo, tornar-se um interpretador do noticiário para seu público? Essas questões são relevantes para os intelectuais das primeiras décadas do século XX, pois se convivia com uma situação esdrúxula: de um lado havia o processo irrefreável da modernização e todo um aparato técnico para fazê-lo acontecer; de outro, a realidade contraditória de um país que não conseguia resolver suas mazelas institucionais.

Por sua participação ativa de intelectual que elegeu o jornalismo como uma de suas trincheiras, Lima Barreto marcou época na imprensa brasileira, especialmente pelos embates travados na série de jornais e revistas, demonstrando estar na contramão dos deslumbrados pelo tecnocientificismo alinhado à modernidade de extração européia. Suas crônicas enfocam o outro lado que fica silenciado com estas “novidades”, trazendo o debate para um campo que está recôndito – o interesse social, e que a elite intelectual do seu tempo se recusa a ver. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo assim expressa a têmpera dos intelectuais que pensam como Lima Barreto:

Com os pés no Brasil e a cabeça no mundo, esses intelectuais expressam sua solidariedade com o *outro* – feio, colonizado, pobre, doente – expulso da modernidade, que não se consolida plenamente, na mesma proporção em que se reconheciam diferenciados e com direito a um lugar e voz na História, mesmo sendo o lugar da periferia. O paradoxo e a tensão marcam as suas reflexões: não se consideram o *outro*, ou marginalizados, porque acreditam também ter direito à tradição ocidental. Sua condição periférica é, pois, fonte de ansiedade e de angústia na mesma medida em que também é uma fonte de vantagens culturais. Paradoxo a que o escritor Lima Barreto (1881-1922), em sua *Correspondência* denominou de “pesadelos de Raskólnikoff” (1956: 77). (FIGUEIREDO, 2005, p. 36).

Esta tensão entre a modernidade a ser institucionalizada para a chegada do progresso e a necessidade de ser solidário ao povo marginalizado é uma das mais profundas angústias por que passa Lima Barreto. Mediante seus romances, contos, crônicas e ensaios, ele desfia personagens, tramas e enredos que delineiam a dimensão crítica do cadinho sociocultural formado pela sociedade carioca, como um microcosmo da nação brasileira: de um lado a pobreza a necessitar quem defenda seus usos e costumes, que marcam a tradição do país; de outro, o desejo inafugentável de se alinhar à modernidade, porque é mediante ela que haverá a evolução, inclusive intelectual.

No entender de Beatriz Resende (1993, p. 93), desde os primeiros anos da República já havia um distanciamento quilométrico entre as classes dirigentes e o povo brasileiro. Este distanciamento também era compartilhado por grande parte dos intelectuais, haja vista seu comprometimento com o regime e os líderes republicanos, em que se depositavam as esperanças de o país alinhar-se no caminho da modernização. É como diz a autora:

A distância que separa o povo do poder nesta Primeira República, a organização política que garante à elite dirigente decisões solitárias sobre o conjunto da sociedade, a fragilidade do nacional num país onde o mito do progresso camufla a dependência cultural, levam Lima Barreto à determinação de utilizar-se da crônica como de um espaço peculiar de emissão da palavra do autor. É como se o escritor se instalasse ao lado do cidadão comum, no bonde, nos cafés, nas esquinas, e, após uma troca de idéias, tornasse pública essa opinião que será partilhada com o leitor. (RESENDE, 1993, p. 93).

Logo, a crônica se manifesta como um dos veículos mais propícios para a representação do espaço urbano e das narrativas que compõem sua história. A crônica se ajusta ao cotidiano, estabelece um diálogo *tête-a-tête* com o leitor e, por extensão, com o imaginário popular. Num país que, desde aquele início do século XX, é formado por grande parte da população iletrada, essa linha de comunicação, para ser efetiva, exige uma maior competência estética dos literatos. Eles precisaram aprender uma nova maneira de comunicação para lidar com o leitor de periódicos, cujas aspirações e expectativas são diferentes do intelectual voltado

unicamente para os livros, e fazer sua mensagem transcender para as ruas, os cafés, os quiosques, enfim, para o povo em geral. Daí, terem de voltar seu olhar para o que acontece nas ruas, para o cotidiano, para o circunstancial que habita os jornais – fonte em que precisariam beber para metamorfosear estes fatos corriqueiros em crônicas.

Em torno desse *savoir-faire* é que se mobilizaram Lima Barreto e muitos outros cronistas daqueles tempos e dos dias de hoje. Daí, o enfoque das imagens do cotidiano vivenciado pelos habitantes do Rio de Janeiro, como as artimanhas dos homens públicos, os acontecimentos de destaque nos noticiários, as caricaturas de pessoas e situações, a ante-sala da ironia e do humor preparando a séria reflexão das mazelas que infestam a sociedade brasileira. Tudo isso num *mix* em que desfilam assuntos que compõem o cadinho cultural brasileiro como o Carnaval, o futebol, os bailes suburbanos e outros temas que suscitam semelhante espontaneidade.

Para a definição do *corpus* da pesquisa, foram selecionadas as crônicas de Lima Barreto que mais se aproximam da temática em análise, extraídas dos livros *Feiras e Mafuás* (1956), *Vida Urbana* (1961) e *Marginália* (1961), a partir da primorosa compilação de Francisco de Assis Barbosa. Para análise destas crônicas e montagem do arcabouço teórico que compõe a dissertação foram selecionados os textos dos autores que vêm aprofundando o estudo de temas correlatos à finalidade da pesquisa, cuja relação se encontra nas referências bibliográficas.

Buscou-se estruturar a dissertação mediante a mesma lógica adotada na discussão dos temas abrangidos no encaminhamento adotado nessa Introdução. O capítulo 1 trata das representações da modernidade, por meio da contextualização histórico-cultural do conceito, a apresentação de Paris como holofote civilizatório para o mundo ocidental e como se processa o tempo e o espaço no processo da modernidade. O capítulo se encerra com a abordagem da modernidade na realidade brasileira no século XX, mostrando as contradições com que o processo se depara diante das estruturas conservadoras que caracterizam os países terceiro-mundistas.

No capítulo 2, aborda-se a interface da imprensa com a literatura. Como disseminadora das obras literárias no Brasil, a imprensa também viabilizou a publicação das crônicas e a afirmação dos seus autores no cenário cultural do país.

O capítulo 3 aprofunda a atuação de Lima Barreto como intelectual e jornalista, mediador e intérprete dos aspectos culturais modernos e como um observador arguto da realidade do país.

Já no capítulo 4, buscou-se mostrar como se opera, nas crônicas de Lima Barreto, a contracena da modernidade com as imagens do cotidiano, apresentando, pelo riso e por outros recursos literários, a tensão entre o projeto moderno e o cotidiano.

O percurso teórico-crítico adotado no presente trabalho permite refletir sobre os “efeitos do espelho” (PESAVENTO, 1999, p. 158) a que Lima Barreto remete o leitor com suas crônicas. Por meio da ressignificação das imagens do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, o autor aproxima-se do imaginário popular, ao refletir criticamente sobre os usos e costumes da Primeira República.

1 AS REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE

O estudo das representações da modernidade se revela como o arcabouço necessário para se definir o espaço e o tempo em que a crônica se insere como expressão literária na obra de Lima Barreto. A realidade é uma construção fundamentada em representações e é na interseção entre ambas que está o caráter moderno da crônica, tendo em vista que, ao ultrapassar a referencialidade do noticiário e buscar o terreno ambíguo do estético, o cronista está abrindo uma nova perspectiva para o “modo de ser” do gênero. Em outras palavras, a crônica se insere na literatura como um veículo da modernidade, quando faz suscitar no imaginário do público leitor a originalidade do fato, o contraditório que interfere na organização do seu cotidiano.

Nesse capítulo se faz uma análise dos aspectos fundamentais que têm norteado o percurso da modernidade das primeiras décadas do século XX e suas interferências na realidade brasileira.

1.1 Origens de um processo transformador

A modernidade é um processo cuja origem vem desde o Renascimento, com o advento das grandes navegações e a integralização de outras regiões do planeta, ampliando o mapa do mundo conhecido até então. No início do século XX, o senso comum para a idéia de modernidade expressa o sentido de ser novo, atual, em anteposição ao antigo como algo a ser postergado. De acordo com Maria Cristina Teixeira Machado (2002, p. 19), “esta idéia de que o presente (o mundo novo) se distingue do passado (do mundo antigo), por se abrir ao futuro, conduz à percepção de que o novo epocal repete-se e perpetua-se a cada momento do presente, que é gerador do novo”.

Com a perpetuação do presente, a modernidade representa a utopia da eterna juventude, ao romper as barreiras da cronologia e atravessar as diversas épocas que compõem a história da humanidade. Para Marshall Berman, a noção de modernidade implica um conjunto de experiências compartilhadas pelos homens e mulheres de todo o mundo, abrangendo o tempo e o espaço de cada um e envolvendo múltiplas possibilidades e os perigos da aventura de viver:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 2005, p. 15).

Portanto, a modernidade se caracteriza pelo transitório. As experiências, no mesmo momento em que são vivenciadas, caem na obsolescência, pois novos valores surgem inopinadamente, avassalando o ambiente. Neste sentido, a experiência da modernidade, ao mesmo tempo que integra, desintegra, dando lugar ao fragmentário, no meio do turbilhão mencionado por Berman.

Partindo para um recorte histórico sobre o processo da modernidade ao longo da história universal, Berman verifica que ele tem sido vivenciado pela humanidade há cinco séculos, o que, por si só, já representa um verdadeiro turbilhão de realizações e transformações de cunho sociopolítico e econômico, nas quais os princípios do capitalismo foram hegemônicos, conforme se verifica nas três fases seguintes:

- 1ª fase – vai desde o início do século XVI até o fim do século XVIII, quando o mundo começa a experimentar a vida moderna e as pessoas ainda não têm uma consciência plena das transformações que estão ocorrendo;
- 2ª fase – começa com a Revolução Francesa (1790) e se estende até fins do século XIX. A época implicou uma série de transformações políticas e de convulsões sociais, de forma radical e repentina. Neste caso as pessoas já reconheceram estar numa era revolucionária, com sintomáticas transformações na vida pessoal, social e política. Porém, sente-se que a humanidade convive em dois mundos simultâneos: um que anseia a transformação e outro que patina no conservadorismo;
- 3ª fase – o autor afirma que “no século XX, [...], o processo de modernização se expande, a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento”. Com esta expansão desmesurada, a idéia de modernidade se estilhaça em diversificados fragmentos e, “em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade”. (BERMAN, 2005, p. 17).

Logo, se percebe que o processo transformador, cujo epicentro está na modernidade, é complexo e contraditório. O avanço científico e tecnológico, à proporção que abre novas possibilidades de consumo, cava um fosso perigoso entre aqueles que usufruem amplamente dos bens e serviços disponibilizados pela modernidade e aqueles cuja grande aspiração seja a sobrevivência no dia-a-dia. Esta diferença se acirra ainda mais, quando se constata que o processo de modernização, através dos tempos, foi sempre liderado e capitalizado pela burguesia que, na defesa de seus interesses, torna-se sua maior beneficiária.

1.2 Paris: a alegoria da transformação

Baudelaire foi um dos primeiros autores a utilizar a palavra “modernidade”, empregando-a em 1839 “para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1978, p. 35). Já nesse instante, o poeta francês conseguia ver o contraditório na estética da modernidade, em que a criação estava estreitamente vinculada à destruição; a multidão à solidão, a renovação à ruína. E o homem moderno é submetido à intensidade das transformações do cotidiano e precisa lidar com o transitório e a ambigüidade com que se depara a cada momento. Diante da modernidade ficam postergadas todas as certezas.

Entre 1853 e 1870, Georges-Eugène Haussman, como prefeito de Paris, recebeu carta branca do imperador Napoleão III para empreender a modernização da capital francesa. Haussmann cumpriu sua missão à custa de uma política de arrasa-quarteirão, com casas derrubadas, ruas destruídas, avenidas abertas e população pobre afastada para a periferia. Todas estas ações destrutivas se confluíram para que pudesse emergir das ruínas da cidade, acinzentada pelo pó resultante da destruição, a Paris que viria ser a Cidade-Luz, um foco de iluminação para toda a civilização ocidental. Este processo da haussmannização que transformou Paris representa uma significativa alegoria da modernidade:

Ele [Haussmann] realizou sua transformação da imagem da cidade com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram estes instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam! – Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante: bairros inteiros eram destruídos. (BENJAMIN, 1994, p. 84).

Na alegoria da Paris arrasada para passar por transformações, vida e morte são iminentes. Nas ruínas da cidade demolida por Haussmann está também imbricada a modernidade da Paris que se quer ver reconstruída. Neste sentido, o moderno e o antigo se encontram numa mesma sensação de ruína, porque nenhum dos dois está fadado a se livrar da destruição como ponto pacífico de uma metrópole que pretende perenizar-se na modernidade. Logo, a modernidade não pode significar a postergação do passado, porque o antigo habita no moderno, como a ruína mora na reconstrução. Então, agirá em vão todo e qualquer processo de modernização que busque reformar discricionariamente a cidade, tendo por finalidade seqüestrar seu passado.

1.3 O tempo e o espaço no percurso da modernidade

Quando se aborda a modernidade na visão benjaminiana, é impossível fazê-lo sem a perspectiva do tempo como elemento de destruição em simultaneidade com a construção de uma nova significância historiográfica, tal como se vê na alegoria da Paris remodelada a partir de sua demolição. Em suas *Teses sobre a Filosofia da História*, Walter Benjamin opõe dois tipos de abordagem histórica baseados, entre outros aspectos epistemológicos, na dimensão temporal: o historicismo e o materialismo dialético. Em oposição ao historicismo, Benjamin descreve o materialismo histórico, no qual a experiência do passado constrói a continuidade histórica do presente e contribui para desvendar o futuro. (BENJAMIN, 1985, p. 162-163).

Esta concepção permite compreender a abordagem dialética do tempo e do espaço no percurso da modernidade desenvolvido por David Harvey, à medida que constata como essas duas dimensões vêm sofrendo uma compressão, mediante “fortes indícios de que a história do capitalismo tem se caracterizado pela aceleração do ritmo de vida, ao mesmo tempo em que venceu as barreiras espaciais em tal grau que por vezes o mundo parece encolher sobre nós”. (HARVEY, 2005, p. 219). A abordagem benjaminiana pressupõe o esvaziamento do tempo cronológico e da relação causa-efeito, permitindo uma abordagem dos fatos históricos mediante interrupções (cesuras) dessa cronologia (GAGNEBIN, 1999, p. 97).

Durante o isolamento dominante na época medieval, em que senhores e vassallos se nucleavam em torno dos feudos, “o lugar assumiu um sentido legal, político e social definido, indicativo de uma autonomia das relações sociais e da comunidade dentro de fronteiras territoriais fixadas aproximadamente” (HARVEY, 2005, p. 219), ou seja, estar em determinado espaço significava a submissão a obrigações e direitos econômicos políticos e legais, vinculados à autoridade feudal. Sendo assim,

A definição de um “tempo e um lugar para tudo” muda necessariamente, formando uma nova estrutura de promoção de novos tipos de relações sociais. Os mercadores medievais, por exemplo, ao construírem uma melhor medida de tempo “para a condução organizada dos negócios”, promoveram uma “modificação fundamental na medida do tempo que representou, na realidade, uma mudança do próprio tempo”. (HARVEY, 2005, p. 208).

Na Renascença houve uma ampliação da idéia de espaço e tempo, pois as viagens de descoberta alargaram os horizontes, trazendo novos conhecimentos de outras partes do mundo. Desta forma, o conhecimento geográfico se tornou uma mercadoria valiosa numa sociedade que assumia uma consciência cada vez maior de lucro. A acumulação de riqueza de poder e de capital passou a ter um vínculo com o conhecimento personalizado do espaço e do domínio individual dele. Esta ruptura dos limites geográficos conhecidos até então permitiu ao pensamento renascentista ampliar o conceito de espaço para o infinito. Da mesma forma, o conceito de tempo também adquiriu estas mesmas virtualidades: havia a idéia da flecha do tempo, concebendo a dimensão temporal no sentido do vir-a-ser. É também de concepção renascentista o perspectivismo, mediante o qual se “acentua a ciência da óptica e a capacidade das pessoas de representarem o que vêem como uma coisa de certo modo ‘verdadeira’, em comparação com verdades sobrepostas da mitologia e da religião.” (HARVEY, 2005, p. 221; 223).

Com o advento do Iluminismo, considerado a ante-sala do pensamento modernista, o espaço e o tempo eram estruturados em função de propiciar a libertação do homem, para o pleno exercício de sua individualidade. O tempo, ao ser registrado por meio do cronômetro, estabelece limites para o pensamento e para a ação. O rompimento desses limitadores viria contribuir para o nascimento do modernismo do século XIX, estendendo-se pelo século seguinte. (HARVEY, 2005, p. 227; 229).

De fato, a partir de 1848, começam a repercutir na Europa as idéias modernistas, algumas em continuidade às concepções iluministas, outras em ruptura

com relação a estas concepções. Para Harvey (2005, p. 230), “tratando como reais certas concepções idealizadas de espaço e tempo, os pensadores iluministas correram o perigo de confinar o livre fluxo da prática e da experiência humanas a configurações racionalizadas”. O excesso de racionalismo foi alvo de severa crítica dos pensadores que acrescentavam à perspectiva de tempo e espaço uma preocupação humanista, ou seja, voltada para a ocupação com as lides sociais. Tal perspectiva é diferente da visão mercantilista que, no futuro, viria a ser veiculado em última instância pelo mundo capitalista do “*time is money*” e pelo espaço como propriedade privada e, portanto, sujeito à comercialização.

O espaço assim reificado pela propriedade privada e fragmentado para a comercialização implica uma tensão permanente entre os propósitos de sua ocupação para fins individuais e sociais e de seu domínio por parte dos proprietários. De acordo com Harvey (2005, p. 231-234), podem-se extrair desta situação cinco dilemas com relação à política de ocupação do espaço:

- 1º. a necessidade de serem estabelecidos princípios para a fragmentação do espaço a ser explorado pela propriedade privada, bem como uma maneira de controlá-lo e organizá-lo, mediante a fiscalização pelo poder estatal;
- 2º. a percepção de que todo problema da produção do espaço era econômico e político. As transformações econômicas e políticas ocorridas a partir da Revolução Francesa impactaram as ações para a ocupação estratégica dos espaços na França, obrigando o governo a dividir o território o mais racionalmente possível em territórios;
- 3º. a política da utilização do espaço devia estar estreitamente vinculada às relações sociais. Esta foi uma das utopias do Iluminismo. A divisão pretensamente igualitária da terra facilitou as relações capitalistas, dando lugar às especulações de banqueiros, interessados em investir em estradas de ferro, canais e obras de infra-estrutura urbana;
- 4º. a busca da homogeneização do espaço acarretou sérias dificuldades, pois ao ser reorganizado para atender os fins democráticos inspirados no Iluminismo, foi posto em cheque o poder personificado pelo dono do lugar. O projeto democratizante inspirado pela Revolução Francesa acabou subvertido pelo capital, levando-o à mercantilização do espaço e à produção de novos sistemas geográficos;

5º. este é o dilema considerado mais sério: para se conquistar o espaço é preciso produzir mais espaço, para atender o sistema de transportes, comunicações, assentamento e ocupação humanos, assegurando, assim, o lugar e seu acesso aos membros da sociedade. O capitalismo desfaz este princípio, à medida que promove a aniquilação do espaço, acelerando o tempo de giro dos investimentos.

A compressão tempo-espaço, implica, conforme foi visto, uma dinâmica acelerada na vida cultural da sociedade cosmopolita. Renato Ortiz observa as implicações desta dinâmica na França de meados do século XIX, quando se inicia um movimento de construção de uma memória nacional, em que se procura ativar o espírito de cidadania, em detrimento da vivência de cada cidadão ou de grupos particulares, que se refere à memória coletiva. Para o autor, “da mesma forma que há uma descontinuidade entre a memória coletiva e a memória nacional, existe uma disjunção entre a memória nacional e a modernidade”. (ORTIZ, 1991, p. 191).

O espaço e o tempo da modernidade é diferente, pois não tem a ver com a ideologia ou com a memória nacional e sim com a organização da sociedade. O autor cita, como exemplo, o projeto da construção de um muro cercando a região urbana de Paris, encomendado ao arquiteto Claude Ledoux, com o objetivo de melhorar a coleta de impostos e aumentar a receita fiscal. Apesar deste interesse de ordem econômica, o projeto de Ledoux tem uma representação de ordem cultural:

A estabilidade de uma ordem estamental na qual espaço e tempo encontram-se confinados a fronteiras seguras. Limites que separam as classes sociais, a cidade do campo, a cultura erudita da cultura popular e que impedem o movimento das pessoas de um lugar para o outro. (ORTIZ, 1991, p. 193).

Estes limites seriam rompidos pela dinâmica do processo de modernização ocorrido na França daquela época, que implicava a circulação de bens e mercadorias, cumprindo os preceitos mais sagrados da sociedade de consumo. A abertura dos caminhos para o desenvolvimento econômico também propiciou a circulação de pessoas, embora de maneira mais restrita, para o exercício de suas profissões ou para a freqüência aos cultos religiosos, o que satisfazia as necessidades dos habitantes. Esta situação vai começar a mudar com a organização do transporte urbano, especialmente por iniciativa estatal, ligando os diversos pontos de Paris e rompendo com os espaços que ainda se encontravam isolados. Com a intensificação da circulação, caem as fronteiras entre os diversos

pontos da cidade que formavam microcosmos habitados por uma massa pouco diferenciada. (ORTIZ, 1991, p. 196-200).

Conforme mencionado anteriormente, para esta reformulação do espaço urbano, o Barão Haussmann empreendeu uma forte transformação em Paris entre 1853 e 1870. Esta transformação acabou tendo profundas implicações ideológicas, políticas e econômicas, porque se tratava de banir do centro urbano as classes consideradas perigosas, com o álibi de higienizar Paris, mediante a demolição do casario pobre e dos logradouros irrespiráveis. O processo modernizador de Haussmann está fundado principalmente em problemas de organização. Num primeiro aspecto, no que se refere à racionalização da prefeitura de Paris, que precisou se reformular organicamente, a fim de obter planos e profissionais suficientes para implementar a política de urbanização desejada. Num segundo plano, a racionalização do espaço, consistindo no retracemento das vias públicas, no sentido de facilitar a circulação. Metaforicamente, Paris começou a ser vista como um corpo humano cujas ruas e bulevares eram seu aparelho circulatório. (ORTIZ, 1991, p. 202 – 203).

A comparação com o corpo humano não significa que a metrópole tenha-se tornado mais humanizada com a reforma. Muito pelo contrário, a reforma deixa Paris mais emburguesada. Seu cosmopolitismo revela a vocação para o consumismo, como se fosse um entreposto central do comércio europeu, sem embargo de sua importância como modelo civilizatório do mundo ocidental, sede da grande sociedade capitalista.

Outro fato que iria provocar impacto na dinâmica da modernidade foi a primeira grande crise vivida pelo mundo capitalista entre 1847 e 1848, tendo como fato mais marcante a depressão ocorrida na Inglaterra. A eclosão desta crise deveu-se à mudança das condições de emprego, à maior exploração dos empregados, ao desaparecimento de atividades profissionais em função da racionalidade operacional etc. Para David Harvey, tratou-se de uma “crise de representação, e que proveio de um reajuste radical do sentido de tempo e espaço da vida econômica, política e cultural”. A idéia do tempo do vir-a-ser (de inspiração iluminista), tão defendida pela burguesia progressista, começa a se diluir, abrindo a perspectiva de se considerar o significado do tempo através de novos pontos de vista. (HARVEY, 2005, p. 237-238).

A crise também influenciou a noção de espaço e do significado do dinheiro, tornando a Europa vulnerável às transformações econômicas e sociais da época. A

Europa, cujo espaço tinha se unificado em função do poder internacional do dinheiro, foi sacudida com uma crise entre o sistema financeiro (crédito e capital volátil) e a base monetária (lastro de ouro e mercadorias). Com isso, os financistas que detinham dinheiro em espécie, como os Rothschilds, conseguiram dominar o cenário econômico. (HARVEY, 2005, p. 238-239). Toda essa crise de representação afetou também as manifestações artísticas, acarretando a ascensão do modernismo como força cultural.

O período que se seguiu após 1848 ficou caracterizado na Europa como uma fase de superacumulação capitalista, com a aceleração do capital circulante no mercado, pela expansão do crédito para o financiamento de grandes obras e por uma série de inovações técnicas e organizacionais. Houve expansão da rede ferroviária, instalação do sistema de telegrafia, ampliação da navegação a vapor, construção do Canal de Suez.

A expansão do capitalismo, mediante a aceleração do comércio e dos investimentos externos, conduziu o mundo para o globalismo, cujo resultado mais nefasto foi a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914), impactando na reorganização dos espaços, em função da nova hierarquização do poder político. Foi também manifestação do globalismo já existente naquela época a realização subsequente de uma série de exposições mundiais, como a do Palácio de Cristal, na França (1851), a Exposição Americana, nos Estados Unidos (1893), consolidando a retomada do crescimento do capitalismo. Por sua vez, o advento do telefone, do telégrafo, do raio X, do cinema, da bicicleta e do avião contribuiu para uma nova maneira de pensar e de vivenciar o tempo e o espaço, influenciando assim a literatura, a filosofia, a ciência e a arte.

Conforme explica Harvey (2005, p. 246), duas correntes de pensamento discutiam este momento cultural fartamente influenciado pelas novas técnicas: os que enfatizavam a unidade entre as pessoas e aqueles que acentuavam a diferença. Os que preferiam a unidade dos povos consideravam que o lugar seria irreal num espaço fragmentado, reeditando o projeto iluminista de emancipação humana num espaço global. Para promover a unidade, reconheceu-se a necessidade da criação de um espaço público racionalizado e organizado.

O modernismo no final do século XIX mostra também a necessidade de haver o diálogo entre o universal e o particular, tendo em vista que eles não se excluem. Muito pelo contrário, é uma característica importante da modernidade a convivência

entre ambos. Entretanto, as linhas de pensamento internacionalizada e localizada se chocaram com a compressão do tempo-espaço. Apesar de o mundo ter ficado mais unido pela multiplicação das relações internacionais, as comunicações por telefone, imprensa, memorandos etc. só serviram para acirrar ainda mais os ânimos, com os diplomatas perdendo o controle da situação, fazendo com que eclodisse a guerra de 1914. A Primeira Guerra Mundial operou uma ruptura com o passado, abalando as percepções de espaço e tempo, como se pode constatar na obra de vários artistas do pós-guerra (HARVEY, 2005, p. 253).

Nos países periféricos, a modernidade se manifesta pela importação do modo de vida inspirado na matriz cultural, muitas vezes de maneira incondicional. No Brasil, a modernidade chega ao país fortemente influenciada pelo superstrato da cultura francesa. Entretanto, o país como receptor do francesismo globalizado, não o faz senão adaptando-o às suas peculiaridades e idiossincrasias, inaugurando uma modernidade singular em que o inovador tem de conviver com as estruturas conservadoras e mesmo se servir delas para viabilizar a inovação cultural, conforme se discute no tópico seguinte.

1.4 A modernidade na realidade brasileira do início do século XX

No Brasil, fato semelhante às transformações sofridas na sociedade francesa ocorre com a transição do Império para o regime republicano, época marcada por uma série de contradições, aliás a mais freqüente característica cultural do país. A República era um regime que vinha imbuído do espírito de modernidade, mas, paradoxalmente, se transformou, naqueles momentos iniciais, num dos momentos mais autoritários da História do Brasil. Ao assumir o poder, a liderança militar que havia capitalizado o movimento republicano tratou logo de afastar quem não se enquadrasse, desde a primeira hora, no novo regime, fazendo uso de recursos drásticos. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo assim retrata este período:

Nos primeiros anos de República, evidenciam-se dois mundos de valores na contradição entre as mentalidades e a elaboração do sonho republicano. De um lado, o mundo dos valores e idéias dos intelectuais, em pleno processo de desilusão com o novo regime; do outro, as classes pobres, que nunca haviam sido tocadas pelas promessas dos republicanos. Para o grosso da população, o ideal republicano traduziu-se em atitudes repressoras, como prisões, deportações, destruição de cortiços e favelas, para atender aos apelos do progresso e da ciência. Assim a intimidação e a violência justificavam o saudosismo crescente da política imperial, além de evidenciarem a inconsistência do novo regime. (FIGUEIREDO, 1995, p. 28).

Com o novo regime, ascendia uma oligarquia que já havia amealhado conchavos e identificado interesses mútuos muito antes do último baile do Império, tornando-os o carro-chefe da causa republicana. Destarte, o projeto de modernização da sociedade brasileira estava atrelado ao projeto republicano, cujos interesses, por sua vez, eram extremamente vinculados a uma *intelligentsia* formada à imagem e semelhança do estrato cultural europeu. Sevcenko (1989, p. 36) atribui à chegada da República o cosmopolitismo do Rio de Janeiro, em cujo porto atracavam os navios, em especial os vindos da França, carregados da última moda parisiense, dos livros e jornais vindos dos países europeus, roupas importadas, mobiliário etc., destinados a serem consumidos avidamente por uma sociedade obcecada por modelos estrangeiros.

É neste panorama que se insere o Rio de Janeiro da Primeira República. Dando curso à mesma importância adquirida com seu *status* de Corte imperial, a cidade migrava para o novo formato de capital da República, ao reunir a elite política e intelectual do país. Da capital emanavam as decisões que iriam impactar os demais estados, influenciando decididamente até mesmo a cultura dos mais recônditos rincões do interior brasileiro, pois mantinha o poder político, enquanto sede do governo federal, e o poder econômico, com a presença dos *traders* da economia cafeeira, os capitães de indústria e do comércio e os financistas. (SEVCENKO, 1989, p. 27).

Até então, o Rio de Janeiro era uma cidade que crescia de maneira intuitiva, de que era retrato evidente o centro urbano. Paradoxalmente coerente com a própria formação desordenada com que sempre se caracterizou a ocupação da cidade, o centro urbano carioca se construía por palacetes e vilas de casas pobres, por sobrados suntuosos e casario humilde ao rés do chão, por bem-freqüentados teatros e escondidos *rendez-vous*, por confeitarias e restaurantes chiques e os mais sórdidos botequins e os populares quiosques.

Ora, à elite alinhada ao padrão estético europeu aborrecia todo este excesso de democracia que cheirava a promiscuidade. Num mesmo espaço urbano, reuniam-se ricos, burgueses, remediados e pobres, como se fosse uma gigantesca província. O francês que sofisticava os salões era conspurcado pela fala popular eivada de gírias e baixo calão. Com tal mistura etnográfica, haveria muitas dificuldades de se promoverem reformas que transformassem o Rio de Janeiro numa metrópole europeia dos trópicos.

Portanto, para a elite governamental, o caminho mais viável para estas transformações teria de ser invasivo. Um tratamento de choque, em que as reformas fossem impostas à população, à semelhança de tudo que já vinha sendo feito *manu militari* desde os primórdios da República. Diante destes antecedentes, entende-se o movimento que regeu o ingresso do Rio de Janeiro na *Belle Époque* de inspiração europeia: a força das picaretas orientadas pelas pranchetas dos engenheiros do governo. Antes de se tratar de uma adesão plena à cultura europeia, foi fruto de uma febre reformista, elitizante, patrocinada pelo presidente Rodrigues Alves e capitaneada pelo prefeito Pereira Passos.

A estratégia adotada pela prefeitura carioca foi semelhante à implementada em Paris, por Haussmann. Pereira Passos, que havia acompanhado o trabalho de Haussmann na metrópole francesa, foi fiel ao modelo aprendido e, a partir de 1903, também liderou a campanha modernizante sob o signo de “O Rio civiliza-se”. A campanha engolfava a cidade qual um rolo compressor e, com este signo venceu, superando todo e qualquer esboço de resistência. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo prospectou, em pesquisa atenta nos jornais e revistas da época, o verdadeiro *tour de force* veiculado pelo bombardeio verbal da imprensa a favor do embelezamento da cidade:

Tratada, a partir de então, como um organismo canceroso, a cidade sofre a ação violenta de destruir, desabrigar, cortar, encoberta por um conceito positivo de afastamento do mal e do seu veículo, a doença, presente das noções de “velho”, “feio”, “fechado”, “malcheiroso”, “estreito”, “sujo”, “pobre”, “imoral” etc. Qualquer que seja o tratamento proposto, os remédios sintetizam-se em expressões como ventilação, iluminação, aeração, limpeza, que a linguagem oficial reduzia a decretos, *slogans*, normas e paradigmas justificadores de qualquer ação demolidora, além de envolver as decisões em um invólucro de neutralidade técnica. A imprensa comandava o coro de incentivos à encenação do progresso, nas demolições que apenas iniciavam em 1903, na cidade, sob a administração do prefeito Pereira Passos, e por isso crescia o número de textos elogiosos em jornais e revistas. (FIGUEIREDO, 1995, p. 69).

A demolição dos prédios antigos e sua substituição por edifícios modernos significaram também uma valorização econômica do centro urbano muito bem-vinda para os construtores e financistas que apostaram no plano de melhoramentos. Logo se percebe que a *Belle Époque* no Rio de Janeiro não apenas espocou devido a razões estéticas, mas pontificou também como a alegria da *high society* carioca. Era uma campanha pela elitização da cidade, cuja vitória seria mais comemorada pela burguesia do que pelo povo – personagem secundário ou, até certo ponto, atuando apenas como figurante daquela apoteose.

Lima Barreto viveu intensamente este momento. Com olhar crítico, acompanhou toda a febre modernizante, pontuando aqui e ali com observações oportunas e geniais, desatando sua veia satírica para retratar as situações, os protagonistas, as intrigas, as maquinações e os interesses que estavam manifestos ou recônditos em todas aquelas escavações e bate-estacas. As suas crônicas, as reportagens e até os próprios romances publicados naquele tempo estão repletos de observações em que o autor expõe claramente seu antagonismo àquele frenesi transformista. No *Diário Íntimo*, obra publicada postumamente por iniciativa de seu biógrafo Francisco de Assis Barbosa com base em fragmentos de anotações de Lima Barreto, o narrador faz as seguintes observações:

Nota-se que em geral as grandes cidades, especialmente as européias, não têm um fundo de cordilheira como a nossa. Ora, se as grandes cidades não têm tal disposição natural e se o Rio quer ser das grandes à européia, deve arrasar as montanhas. Não há prejuízo algum com isso. A desvantagem única seria a supressão do Corcovado, montanha internacional e muito procurada pelos estrangeiros. Em substituição, pode-se erguer uma torre semelhante à Eiffel, em Paris. Até será muito melhor, pois ficará o Rio muito parecido com a capital da França. O aterro, proveniente dos morros, servirá para alterar a baía, um incômodo, sepulcro de crimes e cuja beleza, no juízo dos políticos, é uma vazia banalidade de retórica. (BARRETO, 1956b, p. 119).

O discurso expressa, ao mesmo tempo, a admiração pela cidade e a sátira ao desejo irrefreável dos políticos em tornar o Rio de Janeiro numa Paris. Usando de criatividade, o narrador propõe refazer a topografia, mediante o arrasamento das montanhas que ornamentam a cidade e aproveitando o aterro para mudar o cenário e torná-la européia. No caso, fica evidente a sátira do narrador, ao mostrar hiperbolicamente a falta de discernimento de determinadas propostas de “embelezamento” por meio de obras públicas sem nenhuma prioridade, com o sacrifício das belezas naturais da cidade.

Já Renato Cordeiro Gomes entende que a transformação da cidade tinha um significado muito mais profundo que apenas o interesse cosmetológico do governo. Buscava-se a afirmação de uma ideologia em que era preciso deletar a cidade colonial e monárquica e, de seus escombros, partejar a cidade moderna e cosmopolita. Ao tempo em que isto era providenciado, mediante a fisiografia das obras, necessário também seria fazer acontecer a transformação pela mudança comportamental dos habitantes da cidade, conforme observa o autor: “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, exhibe-as de maneira ostensiva e às vezes brutal. Difunde-as e generaliza-as.” (GOMES, 1994, p. 105).

Tal constatação pode ser depreendida da crítica de Lima Barreto diante de como se processavam as *démarches* para o alinhamento do Rio de Janeiro no contexto da *Belle Époque*. Civilizada à força, a cidade mudava de fisionomia por imposição dos donos do poder. O processo de modernização se expressava mais como uma manobra política implementada pelos serviços de obras públicas. Avesso a este processo espúrio, Lima Barreto se mobiliza por meio de sua produção jornalística e literária. Para Maria Cristina Teixeira Machado, que o considera um pensador social da Primeira República, Lima Barreto comprometeu-se com uma posição crítica que viria marcar sua obra:

É neste cenário que se desenvolve a obra de Lima Barreto, construindo uma imagem ímpar da cidade do Rio de Janeiro na Primeira República. Lima Barreto é a consciência crítica dessa cidade. Nada escapou à sua observação. Dedicou-se a retratar a “sua cidade”, conforme sua expressão, em todos os níveis – humano, social, físico e cultural. Representa a “vida” do Rio de Janeiro em todas as suas dimensões, revelando uma profunda paixão pela cidade. E nesse diálogo com a cidade, constrói um imaginário rico de conteúdo sociológico. (MACHADO, 2002, p. 87).

Conforme ressalta a autora, a paixão de Lima Barreto pelo Rio de Janeiro não se revela pela pieguice de um admirador circunstancial, mas de maneira visceral, como alguém que vive intensamente sua cidade, captando em cada rua, em cada esquina, em cada lugarejo, em cada subúrbio a alma carioca. Esta captação se dá não pelo proverbial *fair play* do habitante do Rio de Janeiro, mas com o aguçamento de uma visão crítica, que sai do cenário exterior da cidade suposta moderna para os bastidores da perspectiva cultural representada pelos personagens de suas crônicas e pelos fatos narrados, em função desta modernidade. Por isso, surgem em seu texto personagens populares e a miséria dos lugares, o desconforto do trem fuliginoso e a fealdade das casas e as estradas do subúrbio. O pitoresco dá lugar à crueza de personagens vívidos e das situações plasmadas na veracidade de suas vidas.

Aproximando os conceitos até aqui discutidos com a realidade do Rio de Janeiro durante a Primeira República, tem-se um panorama revelador de como se representava a modernidade no processo de metropolização da capital brasileira na época em que, segundo Figueiredo (1995, p. 65), “a vida moderna é apreendida por Lima Barreto em toda sua beleza, inseparável, porém, da miséria e ansiedade que lhe são intrínsecas”. De fato, com o advento da República, o processo de

modernização se acelera no Rio de Janeiro, mediante a proposta de repaginação do espaço urbano.

Entretanto, as reformas para o embelezamento da cidade, repetindo a Paris poetizada por Baudelaire e analisada por Benjamin, se iniciaram no governo do prefeito Pereira Passos que, sob os auspícios do presidente Rodrigues Alves, implantou a política do bota-abaixo, apresentando a mesma síndrome do moderno que se quer reconstruído no convívio com as ruínas do passado. Mexia-se na estrutura topográfica e arquitetônica, mas se mantinha a mesma relação excludente da população, com referência aos destinos a serem dados à cidade, contrariando a originária intenção dos republicanos de primeira hora sobre a “implantação de um sistema de governo que se propunha, exatamente, trazer o povo para o proscênio da atividade política.” (CARVALHO, 2005, p. 11). Falava-se em nome do povo, mas não era desejável que ele próprio participasse das decisões que viessem afetar o seu destino.

A encenação da modernidade leva o Rio de Janeiro, uma cidade periférica, a trajar um figurino mais adequado à chegada do país à *Belle Époque*, “[...] onde não aparecesse, a turvar a imagem, o Brasil pobre, o Brasil negro, o Brasil mulato.” (RESENDE, 1993, p. 39). Assim, o Theatro Municipal é o clone de *L’Opera* de Paris, na Rua do Ouvidor se consomem os mais finos perfumes e produtos de *toilette* franceses, as livrarias se abastecem com obras em francês, segunda língua de quem vivesse na alta sociedade. Tudo isso implica haver um clima de limpeza, de luxo forçado, de embelezamento glamouroso.

A sociedade carioca também embarca nesta euforia higienista, reagindo positivamente à campanha de civilidade feita nas páginas da imprensa, muitas vezes patrocinada pelas benesses governamentais. Como exemplo, vale reproduzir o comentário da revista *Fon-Fon*, colhido por Nicolau Sevcenko, a respeito de se exigir uma nova compostura das pessoas que freqüentassem o centro da cidade:

“A população do Rio que, na sua quase unanimidade, felizmente ama o asseio e compostura, espera ansiosa pela terminação desse hábito selvagem e abjeto que nos impunham as sovaqueiras suadas e apenas defendidas por uma simples camisa de meia rota e enojante de suja, pelo nariz do próximo e do vexame de uma súcia de cafajestes em pés no chão [...]. Na Europa ninguém, absolutamente ninguém, tem a insolência e o despudor de vir para as ruas de Paris, Berlim, de Roma, de Lisboa, etc., em pés no chão e desavergonhadamente em mangas de camisa”. (apud SEVCENKO, 1989, p. 34).

Portanto, a representação da modernidade para a sociedade carioca tem o significado explícito do emburguesamento. Quer-se o abandono traumático do

tradicionalismo colonial, cultivado ao longo da Monarquia, e a assunção irrestrita dos valores da modernidade, inspirados na chegada da República e dos seus “avanços” institucionais, consubstanciados no progresso econômico e tecnocientífico. E esta adesão se dá por puro mimetismo à matriz européia, no estilo do figurino imaginário da *Belle Époque*.

A maneira pela qual estas reformas eram implementadas indignava Lima Barreto. Não por ser resistente ao progresso que sabia ser inexorável, mas sim por se opor à forma pela qual elas eram encaminhadas. Mediante a sátira, mostrava sua preocupação com a natureza, pois, no seu entender, a cidade real se faz por sua paisagem e é neste destaque que ela merece ser valorizada, em detrimento de quem a queira ver como uma *nouveau Paris*. Neste sentido, note-se também a crítica frontal à mania generalizada, até então, de se tentar europeizar o Rio de Janeiro pelo uso indiscriminado de obras cosméticas e pela disseminação de uma cultura francófila, totalmente apartada dos valores nacionais.

Na crônica *Sobre o desastre*, Lima Barreto (1961b, p. 121-123) se refere ao acidente ocorrido durante a construção de um edifício na Rua da Carioca, justamente nesse período em que se realizavam diversas obras civis na cidade, na campanha desenfreada para o embelezamento. Embora não haja maiores detalhes, depreende-se que houve vítimas entre os trabalhadores da construção. Apesar da gravidade da situação (*et pour cause*), Lima Barreto se preocupa em mostrar justamente a outra face de um acidente como este: “Uma coisa, porém, ninguém se lembrou de ver no desastre: foi a sua significação moral, ou antes, social.” (BARRETO, 1961b, p. 121).

O autor aproveita o fato para pôr em discussão outro aspecto dominante na cultura brasileira – a excessiva valorização e imitação do *way of life* norte-americano, em detrimento dos valores que deveriam ser mais consagrados no Brasil. Manifesta assim a sua crítica: “É por imitação, por má e sórdida imitação dos Estados Unidos, naquilo que têm de mais estúpido – a brutalidade. Entra também um pouco de ganância, mas esta é acoroçada pela filosofia oficial corrente que nos ensina a imitar aquele poderoso país.” (BARRETO, 1961b, p. 122).

Antes de parecer xenófobo, Lima Barreto reconhece que a imitação é fruto de um processo civilizatório irresistível, em que o caráter da mudança causa um forte impacto sobre a cultura do país, quando admite: “Longe de mim censurar a imitação, pois sei bem de que maneira ela é fator da civilização e do aperfeiçoamento

individual, mas aprová-la *quand même*, é que não posso fazer.” (BARRETO, 1961b, p. 122).

A discussão sobre a modernização do Rio de Janeiro se dá por meio de intenso embate entre os intelectuais nas páginas dos jornais, com uma marcante polarização: há os que se ocupam mais freqüentemente com os assuntos mundanos, como Bilac e Figueiredo Pimentel (autor do *slogan* “O Rio civiliza-se”), e esses aderem incondicionalmente à campanha pelo embelezamento. Outros entendem que a modernidade não precisa ser implementada por meio de uma política de dilapidação dos bens culturais, com a derrubada indiscriminada dos monumentos urbanos.

Esses dois pólos de discussão marcam o clima de tensão existente entre os intelectuais da época, aquecendo o debate nos jornais e revistas em torno dessas questões. A crônica se revela como um dos instrumentos mais apropriados para os embates, já que trata da simultaneidade – típica, perversa e criativa – da modernidade brasileira. No caso do Rio de Janeiro, a repercussão dos temas tratados nas crônicas era ainda maior, pois a imprensa funcionava como caixa de ressonância dos temas discutidos na capital até mesmo para o interior do país.

Para contextualizar o estudo sobre as crônicas de Lima Barreto, um dos temas que permeiam a linha de abordagem adotada é a discussão sobre os impactos da modernidade na produção cultural no mundo ocidental e na realidade brasileira do início do século XX. Entende-se que a crônica, por sua própria natureza, tenha o viés da modernidade, pois se ocupa das observações feitas pelo autor no cotidiano: o hoje é o seu tempo e a percepção do efêmero o seu espaço, mas o alcance da mensagem vigora além de sua época, retracejando os fatos narrados. O próximo capítulo apresenta como a crônica evolui como expressão de modernidade, articulando dois fatores primordiais na história da cultura brasileira: a imprensa e a literatura.

2 A CRÔNICA: INTERFACE DA IMPRENSA COM A LITERATURA

A partir do momento em que primeiramente surgiu como expressão literária no século XII, a palavra **crônica** (grifo nosso) designava um relato histórico, porém perpassado de elementos ficcionais. A intenção era quase sempre engrandecer um herói da nacionalidade ou deixar uma marca de determinados fatos históricos no imaginário popular, a fim de se tornar alvo de uma celebração coletiva. Com relação a esse tipo de cronista, Resende (1993, p. 58) assim se manifesta: “Estudando o narrador, Walter Benjamin diz que o ‘o cronista é o narrador da história’, isto porque sob o amplo espectro da crônica se abrigam todas as formas de narração”. E é no sentido de o cronista ser um narrador de seu tempo que sua interpretação precisará ser crítica para adquirir valor estético.

Desde este primeiro momento, o cronista dava um cunho personalístico à sua interpretação dos fatos. Daí o fato de a crônica ter sido entendida em suas origens como o registro de uma sucessão cronológica de eventos, cujo tempo marcado se propunha a dar um verniz de veracidade ao relato. Portanto, as origens da crônica estão intrinsecamente ligadas a uma dimensão temporal marcada dentro da cronologia da história de uma nação.

É com esta conotação cronológica que Silveira (1992, p. 27) estuda os primórdios das crônicas em língua portuguesa do século XV, quando Fernão Lopes foi contratado, em 1418, pelo então rei de Portugal, D. Duarte, para escrever as *Crônicas de D. Pedro I*, as *Crônicas de D. Fernando* e as *Crônicas de D. João I*, transmutando aqueles conteúdos que circulavam na oralidade dos cortesãos em narrativa que se queria histórica. Evidentemente, esta narrativa, já contaminada pelo fértil imaginário português, era ainda perpassada de dramaticidade pela interpretação do cronista, já que esta era a expectativa do rei que o contratara e do povo que ansiava por estes relatos.

Com a proposta de estimular o interlocutor para que leia as crônicas com os olhos do narrador-intérprete, Fernão Lopes faz imperar sua perspectiva sobre os fatos, convencendo o leitor da veracidade de sua narrativa, eivada do mais rebarbativo nacionalismo português. Percebe-se que a crônica, nesses primórdios, não pode ser entendida como apenas um relato desengajado dos fatos do reino, mas uma perspectivação de imagem dos reis-heróis a ser cultivada por tantos que ouvissem/lessem seus feitos narrados pela crônica (SILVEIRA, 1992, p. 35).

No Brasil, a primeira crônica voltada para a expressão histórica é atribuída a Pero Vaz de Caminha, quando escreveu a carta ao rei D. Manuel, dando conta do achado da nova terra e reconhecida como o primeiro relato escrito sobre os acontecimentos dessa Terra da Vera Cruz: “E, nesta maneira, senhor, dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta terra vi. E, se algum pouco me alonguei, Ela me perdoe, pois o desejo que tinha de tudo vos dizer, mo fez pôr assim pelo miúdo”. (CAMINHA, 2006).

Além de manifestar a obviedade da chegada dos portugueses para tomar posse da terra, o texto trazia embutida a intenção de instilar no imaginário da realeza a visão do paraíso, mesmo que a descrição centrada no referencial fosse o conteúdo mais propício para um escrivão cuja frota tinha finalidades claramente exploratórias, dentro da voga capitalista das grandes navegações.

O texto de Caminha tem o sentido de reafirmar a ideologia de um novo mundo edênico e exuberante, tal como habitava no imaginário ocidental. Logo, a carta de Caminha se afasta da insignificância, à medida que torna o relato a perpetuação de uma experiência que encontrava eco no imaginário renascentista, povoado por ambigüidades, mas desejoso de se deparar com o desconhecido, a fim de decodificá-lo.

Quando Caminha esboça seu quadro impressionista do novo mundo, resolve fazê-lo na aquarela de uma terra encantada, pois esta era a expectativa dominante em toda a Europa: a imagem do Jardim do Éden tal como descrito nas Escrituras. Como assevera Holanda (1996, p. 244), “[...] se os cronistas lusitanos não fogem à tentação de idealizar o mundo novo e seus aspectos, é raro que destoem suas descrições nas aparências do realismo e do naturalismo.” Desde o primeiro momento em que despontou para o mundo ocidental, o Brasil surgia perspectivado pelo olhar do cronista viajante e, portanto, predisposto ao encantamento preexistente em sua cultura.

O relato de Caminha extrapola a tarefa de registrar o fato auspicioso da descoberta. O escrivão assume o *status* de um narrador-repórter cuja notícia vai-se disseminar a toda gente portuguesa, consolidando a conquista dos grandes heróis renascentistas em que se transformaram os navegadores e exaltando os reis que lhes inspiraram e patrocinaram os feitos. A leitura que se faz é utópica. Neste sentido, a carta-crônica do descobrimento cumpre sua função historiográfica, à medida que traz em seu bojo não somente um relato, mas também o apelo que

pretende mobilizar a ação dos governantes, pois a terra “[...] em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente.” (CAMINHA, 2006).

O apelo de Caminha está coerente com a ideologia do colonialismo europeu daquela época, pois levar a religião católica aos povos ditos incultos era uma maneira de justificar a política exploratória e mercantilista das grandes navegações. Entretanto, apenas cerca de 50 anos após o achado da nova terra é que se atenderam seus rogos para a “salvação” (do ponto de vista lusitano) dos ameríndios. Na época aqui aportaram os jesuítas que demoraram até sua defenestração promovida pelo Marquês de Pombal, apenas no século XVIII. As crônicas dos jesuítas pouco conhecimento agregaram às narrativas dos primeiros viajantes, a não ser para aguçar o olhar mercantilista do expansionismo cristão promovido pelo exército inaciano:

De três fontes pingam as notícias jesuíticas: de velhas cartas, de velhas crônicas e de recentes revelações de velhos documentos. [...]. As velhas crônicas, indefinidamente repetidas pelos próprios padres a terceiros, não passavam de composições apologéticas e pueris, guindadas a alturas históricas pelo sigilismo da papelada profana e oficial do tempo ou pela preguiça de ler-se a esparsamente vinda a lume. (RIZZINI, 1988, p. 183).

Desta forma, o autor nega valor histórico aos documentos produzidos sob a chancela da Companhia de Jesus e também tece uma crítica acerba a respeito do que denomina imperialismo jesuítico no Brasil: “Favorecida com esmolas, donativos e redízimos, com doações e legados particulares, [...], constituiu-se a Companhia de Jesus em privilegiadíssima companhia de indústria e comércio.” (RIZZINI, 1988, p. 190). Com esse procedimento deletério, vigente não somente no Brasil como nas demais colônias onde a Companhia de Jesus conseguia estender seus tentáculos, os textos produzidos pelos jesuítas são todos postos em suspeição, considerando-se a diminuta bagagem intelectual do Brasil-Colônia até os anos 1800, tendo em vista o desvalor das crônicas jesuíticas e a produção literária incipiente nos períodos anteriores.

A idéia da crônica como relato histórico se reformula a partir do século XIX, quando o cronista se vê envolto nos ideais do mundo moderno. Nessa época, o tempo cronologicamente marcado se pulveriza como a areia dispersa de uma ampulheta quebrada, instaurando um novo ritmo para sua fluidez. A modernidade se desenreda mediante dimensões fragmentadas, diante do próprio processo de

diluição das relações numa sociedade industrializada e cosmopolita. Segundo Wellington Pereira, o cronista “sabe que é impossível ‘contar’ os fatos de uma forma ordenada, cronológica. Isto, ele buscava na literatura – o meio de expressão mais eficaz para veicular as suas impressões sobre a nova formulação das idéias diante do curso da história.” (PEREIRA, 2004, p. 24). E o exercício da crônica se afinou com o exercício da imprensa, plenamente ambientada em sua periodicidade e no enfoque das imagens do cotidiano.

2.1 A imprensa no Brasil e suas relações com a literatura

Ao focalizar os caminhos percorridos pela imprensa em nível mundial, Sodré (1999, p. XIII) aborda principalmente os acontecimentos dos séculos XVIII e XIX, quando houve a expansão dos meios de comunicação e, por via de consequência, cresceu a importância da imprensa a ponto de ser reconhecida como o quarto poder, desde a época da Primeira República. O autor considera que, ao longo da dinâmica das mudanças vivenciadas nesses séculos, a imprensa passa essencialmente por duas fases:

- a) artesanal – vinda desde os tempos de Gutenberg, com a multiplicação do texto bíblico. Nesta fase, a imprensa vivia da opinião dos leitores e, devido a essa vinculação estreita com o público, procurava atender preferencialmente suas expectativas;
- b) industrial – quando a mecanização das oficinas gráficas multiplicou os órgãos de imprensa, dando-lhe um cunho impessoal. O jornal, nesta fase, possui outros interesses, marcados pelo modo capitalista de sobrevivência empresarial, e procura servir predominantemente aos anunciantes.

No desenvolvimento da imprensa brasileira, durante sua fase industrial, é o Estado e as oligarquias que dão as cartas e procuram mantê-la sob controle, ao assumirem eles próprios a sustentação da imprensa oficial ou a subvenção da imprensa privada. Daí, o fato de a imprensa ser influenciada pelo Estado e pelos grupos privados que constituem as classes dirigentes do país, tornando-se comprometida com o interesse de ambos.

Por sua vez, Walter Benjamin, observando os parâmetros adotados pela lógica capitalista na imprensa francesa, verifica que o jornal sobrevivia pelo número de assinantes que pudesse amealhar. Enquanto isso, cabia ao literato sobreviver

mediante a paga dos seus textos, situação que angustiava profundamente autores como Baudelaire, comparando esta proletarização do literato com a situação da prostituta que comercializa seu corpo. É o que está manifestado no soneto do poeta francês *À musa venal*, cuja estrofe é reproduzida a seguir:

“Para ter sapatos, ela vendeu sua alma;
Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame,
Eu bancasse o Tartufo e fingisse altivez,
Eu, que vendo meu pensamento e quero ser autor.”
(*apud* BENJAMIN, 1994, p. 30).

Consubstanciando a importância do papel da imprensa nos países periféricos, mesmo sob as expensas do Estado, Rizzini (1988, p. 223) mostra sua contribuição positiva para a literatura no Brasil, com o surgimento, em 1808, dos primeiros órgãos de imprensa com temática predominantemente nacional: o *Correio Brasiliense*, publicado em Londres por Hipólito da Costa, e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, veiculando as notícias oficiais da Corte. A implantação da imprensa no país a partir do século XIX tornou-se um caso fortuito, pois ampliou neste momento a abertura de espaços para o intercâmbio de idéias. Grassavam especialmente aquelas idéias inspiradas pelos fortes ventos do Iluminismo, que enchia de frêmito a intelectualidade nacional, povoando-lhe a cabeça com a perspectiva de um mundo que se fazia moderno pela aceleração vertiginosa dos acontecimentos revolucionários do seu tempo, alavancados pela amplificação científico-tecnológica, a industrialização desenfreada e a metropolização dos centros urbanos. Não obstante, é impossível negar a importância da imprensa como uma das vozes mais autorizadas para explicar a trajetória da civilização pós-gutenberguiana, especialmente quando é assim reconhecida por um dos maiores historiadores da contemporaneidade, Eric Hobsbawm:

À medida que o historiador do século XX se aproxima do presente, fica cada vez mais dependente de dois tipos de fonte: a imprensa diária ou periódica e os relatórios econômicos periódicos e outras pesquisas, compilações estatísticas e outras publicações de governos nacionais e instituições internacionais. (HOBBSAWM, 2004, p. 9).

Reconhecendo também esta importância e fazendo um recorte na história da imprensa brasileira no século XIX, verifica-se que, após ter sido perseguida no Primeiro Império, por contrariar o absolutismo de D. Pedro I, acabara por se acomodar sob as asas dos latifundiários, na defesa de seus interesses, conforme explica Nelson Werneck Sodré:

Para esses tempos, para essa gente [figuras políticas oriundas da província do Rio de Janeiro], para a estrutura nova que pouco a pouco se firma e se consolida, a imprensa deve estar em suas mãos, deve servi-la, deve contribuir para a

consolidação da estrutura escravista e feudal que repousa no latifúndio e que não admite resistência. A figura típica da época, na imprensa, vem a ser, por isso mesmo, Justiniano José da Rocha.

[...]

Justiniano José da Rocha não tipifica apenas o jornalismo áulico, em que tanto se destaca; tipifica também a conjugação entre a imprensa e literatura, que se firma então e vai dominar até quase o nosso tempo. Porta-voz conservador, pena alugada, Justiniano é apresentado, pela historiografia oficial, como o nosso “maior jornalista”, sem que, para isso tivesse tido condições. (SODRÉ, 1999, p. 182-183).

Portanto, a grande contribuição de Justiniano José da Rocha consiste basicamente em ter promovido de maneira sistemática a conjugação entre a imprensa e a literatura. Em meados do século XIX, se acentuou a participação dos literatos na imprensa. Em 1853, Manuel Antônio de Almeida publicava, em folhetins, seu romance *Memórias de um Sargento de Milícias*. Já José de Alencar escrevia suas crônicas sobre diversos assuntos no *Correio Mercantil* e, no *Diário do Rio de Janeiro*, chegou a ser redator-chefe, tendo publicado, em folhetins, os romances *Cinco minutos*, *O guarani* e *A viuvinha*. Machado de Assis estreou na *Marmota* aos dezesseis anos (SODRÉ, 1999, p. 190 – 193). Enfim: a imprensa se tornou um meio procuradíssimo pelos literatos para publicarem seus trabalhos e, além disso, assegurar sua sobrevivência por meio do trabalho intelectual e não somente mediante as cavações no serviço público.

A presença de escritores veiculando suas obras por meio dos folhetins veio revalorizar seu espaço no *layout* dos jornais. Posicionado num espaço pouco nobre dos jornais franceses, o folhetim surgiu no século XIX, inicialmente no rodapé da primeira página, servindo como porão das colunas, estas, sim, com as notícias de maior destaque do momento. O folhetim era, até então, destinado ao entretenimento e para lá só se desviavam os olhos dos *habitués* em variedades, tais como: ler piadas, resolver charadas, saber das receitas de culinária, receber conselhos de beleza ou verificar a opinião dos críticos sobre as peças e espetáculos em cartaz, o galã em destaque no momento, as atrizes, coristas e cantoras que arrancavam os suspiros dos espectadores nas *soirées* lotadas dos teatros da moda.

O sucesso editorial deu oportunidade a que o folhetim se tornasse também um veiculador de romances nos jornais. Segundo Meyer (1996, p. 60), a técnica do folhetim apresenta sua essencialidade quando “[...] mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulo. Não é de espantar que boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem do teatro.” A autora adianta que o folhetim tem muito do melodrama representado no teatro daquela época, com a capacidade de deixar o leitor sempre em suspense com

relação aos próximos acontecimentos. E, ao aumentar o interesse do público pelo vir-a-ser de uma dada história, o folhetim alavancava o aumento do número de assinantes do jornal, tornando-se também um sucesso no aspecto comercial, pois grande parte da receita dos jornais daquela época era devida à venda de assinaturas.

O sucesso do folhetim na França faz com que a década de 1840 se caracterize como a época em que firmou o gênero do romance-folhetim, como mais tarde ficaria conhecida a publicação, de alto apelo popular pelo teor aventureiro de suas histórias, desenvolvendo-se à semelhança do teatro burlesco, com sua comicidade de gosto popular. Como toda novidade vinda da França, o folhetim logo passa a figurar em pelo menos um jornal brasileiro de grande circulação na época – o *Jornal do Comércio* – que publica folhetins cotidianamente, desde 1839 (MEYER, 1996, p. 294).

Nos jornais brasileiros, o folhetim ganhou nova dimensão, passando a ter luz própria, comentando generalidades. O Romantismo trouxe também a ampliação do espaço cativo nos jornais para os folhetins, ampliando seu espaço antes apenas dedicado a variedades. Assim, o jornal daquela época extrapolava a sua função de prestador de informação, para se tornar também uma opção de entretenimento: “É um jornal plural, complexo, no qual várias formas de saber se relacionam e predomina, particularmente, a transição do discurso político para o literário, sem esquecer o fetiche de mercadoria com o qual é embalada a notícia.” (PEREIRA, 2004, p. 42).

A crônica começa a se firmar como gênero literário e também começa a ocupar espaço dos jornais, antes secundário e agora enobrecido pelo próprio interesse despertado no leitor, sendo o cronista do século XIX considerado o fundador dessa reescrita do texto jornalístico em sua evolução para a forma literária. Desta forma, os jornais e revistas são a via preferencial dos literatos em sua faina diária. A modernidade se faz pelo fragmentário, pelas impressões, pelo imaginário e o texto da crônica mediante a estrutura folhetinesca será o mais oportuno para representar esta nova dinâmica.

2.2 A crônica e o cotidiano

Para Arrigucci Júnior (1987, p. 53), “[...] a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna [...]”. A crônica aproxima narrador e leitor, por meio de um cotidiano que possa não ser vivenciado hoje, mas que se presentifica, à medida que estabelece a sintonia entre os dois (narrador e leitor), no encontro marcado para fazer fluir idéias e impressões evocadas pela narrativa.

O mesmo autor afirma o seguinte: “A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia.” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 55). No entanto, este “tom menor” no tratamento dos temas do cotidiano exige do cronista habilidade do domínio textual para conseguir, dentro da economia da crônica, ajustar o enfoque, aprofundar questões, suscitar reflexões e extrair poética a partir de um cotidiano ainda pulsante no imaginário do leitor.

É o que se constata na crônica *Os enterros de Inhaúma*, extraída do livro *Feiras e mafuás*, na qual Lima Barreto (1956a, p. 287 – 298) se posiciona entre o cômico e o satírico, mostrando o estranho costume dos habitantes do subúrbio em desfilar com o defunto pelas ruas locais, numa longa caminhada em direção ao Cemitério de Inhaúma.

O subúrbio carioca sofre há muito tempo com a proverbial incúria dos governantes, que o consideram um não-lugar: os investimentos em obras públicas são direcionados para áreas mais nobres, de maior visibilidade para a metrópole. Por isso, as ruas do subúrbio são muito maltratadas e com calçamento irregular, tornando este percurso fúnebre para o Cemitério de Inhaúma um verdadeiro caminhar para o Calvário. O cronista narra que, num destes penosos deslocamentos, o coche que conduzia o caixão caiu num buraco da rua, o cocheiro e o caixão foram jogados para fora do carro fúnebre. Segundo o narrador, o defunto saltou do esquife, indignado por ter voltado à vida, em função do desastre causado pelo descaso municipal. Eis o discurso do ex-*de cujus*:

“Desgraçada municipalidade de minha terra que deixas este calçamento em tão mau estado! Eu que ia afinal descansar, devido ao teu relaxamento volto ao mundo, para ouvir as queixas da minha mulher por causa da carestia da vida, de que não tenho culpa alguma; e sofrer as impertinências do meu chefe Selrão, por causa de

suas hemorróidas, pelas quais não me cabe responsabilidade qualquer! Ah! Prefeitura de uma figa, se tivesses uma só cabeça havias de ver as forças das minhas munhecas! Eu te esganava, maldita, que me trazes de novo à vida!" (BARRETO, 1956a, p. 290).

Igualmente hilário é o fato narrado a propósito do enterro do operário Felisberto Catarino. Seu caixão foi levado em séqüito a pé de Engenho de Dentro até Inhaúma, com os amigos e parentes revezando-se nas asas do caixão. Entretanto, durante o trajeto, eles paravam várias vezes, arriavam o esquife e iam aos bares e tavernas do caminho, a fim de tomar um trago. Já próximo ao cemitério, um grupo, após ter parado para beber, resolveu deixar o caixão na estrada, para que o próximo grupo cumprisse a etapa final.

Na porta do cemitério todos ficaram esperando o caixão, que demorava a chegar, quando deram conta de que ele ficara perdido no meio do caminho, sendo necessário que o fossem procurar e trazê-lo para a morada final. O autor encerra a crônica filosoficamente:

Tristes enterros de Inhaúma! Não fossem essas tinturas pinturescas e pitorescas de que vos revestis de quando em quando de quanta reflexão acabrunhadora não háveis de sugerir aos que vos vêm passar; e como não convenceríeis também a eles que a maior dor dessa vida não é morrer... (BARRETO, 1956a, p. 291-292).

Quando enuncia que “a maior dor dessa vida não é morrer”, Lima Barreto abandona repentinamente o lado humorístico com que acompanha os enterros de Inhaúma para revelar o sentimento de impotência, fracasso e dor dos habitantes dos subúrbios – despersonalizados em vida, esquecidos na morte. A “reflexão acabrunhadora” se manifesta pela própria situação do subúrbio, tão abandonado à própria sorte quanto o caixão de Felisberto Catarino deixado na estrada a caminho do cemitério.

O esquife abandonado do operário do Engenho de Dentro simboliza a ausência do poder público no subúrbio: muitos são os políticos que declaram querer conduzi-lo para a modernidade, mediante o progresso, mas como o fardo é pesado demais, torna-se mais fácil deixá-lo para o próximo que também não o carrega e assim por diante. A alegoria faz perceber que nem a morte estanca o descaso dos governantes com relação ao subúrbio. Ao contrário: perpetua-o.

Quando se analisam estes textos de Lima Barreto, em que se evidencia o universo suburbano, o leitor pode ficar com a impressão errônea de haver algum travo de censura na observação crítica do autor. Entretanto, estes *flashes* do cotidiano da gente do subúrbio são, na realidade, retalhos de uma parte da cidade do Rio de Janeiro que sempre ficou segregada a um plano inferior, vez que, desde o

Império e a Primeira República, a literatura urbana narrava o centro da cidade, Botafogo, Glória, Largo do Machado etc.

Ao volver seu olhar para o subúrbio, Lima Barreto não poderia fazê-lo senão da maneira mais autêntica possível, de acordo com seus princípios: era um habitante do subúrbio, mas um pensador brasileiro. Por isso, suas reflexões se projetam desde o subúrbio para todas as contradições da cultura brasileira, desconhecendo fronteiras que pudessem restringir a sinceridade.

Ao focar o subúrbio, ampliando a visão das contradições existentes na cidade e das aspirações e dos desejos que marcam o cotidiano dos seus moradores, Lima Barreto contribui para sua inclusão na modernidade. É assim o artesanato da crônica: o circunstancial nunca é simplório e o fragmentário encontra, na imaginação do leitor, a lógica da organização que se rebate no seu cotidiano, nas suas histórias de vida, nas narrativas que se desenrolam no seu ambiente. Como afirma Resende (1993, p. 80), “[...] na produção de Lima Barreto, são eliminados os limites rígidos entre o literário e o jornalístico”, pois os recursos estéticos de um meio são inteiramente aproveitados em outro, completamente integrados em sua escritura.

Outro aspecto que marca a crônica é a expressividade de suas imagens. É dessa época a chegada da caricatura para ilustrar as folhas, abrindo uma nova forma de expressão, que começa a fazer parte do texto jornalístico. A caricatura dá maior impacto ao texto, à medida que proporciona uma imediata identificação do leitor com a situação e os personagens retratados, influenciando também o texto, numa relação simbiótica. Assim, há uma significativa transformação da linguagem, da temática e até mesmo do apelo mediante o qual o jornalista pretende chegar ao leitor, na instantaneidade dos fatos (BORELLI, 1996, p. 72).

Tal presença é freqüente nas crônicas, quando o narrador, ainda no microcosmo suburbano descreve os usuários da estação de trem. Nas horas de maior movimento, a estação adquire vida com o elenco de personagens que por ela circula cotidianamente. É uma clientela formada de funcionários públicos, pequenos advogados, bacharéis de pouca expressão, literatos sem fama, estudantes, operários, desocupados e muitos outros.

Esses personagens são o alvo predileto do olhar crítico de Lima Barreto, pois, à proporção que observa seu comportamento, esboça um quadro sintético do universo cultural suburbano. É um verdadeiro exercício etnográfico. O autor age como um observador crítico, munido de olhar pan-óptico, que procura colher nos

gestos, nas atitudes e nas falas dos personagens a argamassa do seu comportamento, conforme se segue:

Então, é de ver e ouvir as palestras e as opiniões daquela gente toda, sempre a lastimar-se de Deus e dos governos, gente em cuja mente a monotonia do ofício e as preocupações domésticas tiraram toda e qualquer manifestação de inteligência, de gosto e interesse espiritual, enfim, uma larga visão do mundo.

[...]

Não se abeira de uma roda, quer seja de civis, quer de militares, que não se ouçam queixas contra o governo, objurgatórias contra o congresso, porque não lhes aumenta o ordenado. (BARRETO, 1956a, p. 148-149).

Ao traçar o perfil destes personagens, o autor também reconstrói o subúrbio, com suas inspirações e interesses. Ali, naquela estação de trem, o mais simples contínuo ganha foros de chefe de repartição, o mais humilde burocrata torna-se tão importante quanto um diretor de departamento. Na fantasia de sua importância nas repartições públicas, dão despachos que impactam os destinos do país, obtêm informações inacessíveis aos comuns dos mortais, e isso lhes credencia para manter o *status* de superioridade diante dos demais passageiros que esperam o trem:

Quanto mais modesta for a categoria do empregado – no subúrbio pelo menos – mais enfatuado ele se mostra. Um velho contínuo tem-se na conta de grande e imensa coisa, só pelo fado de ser funcionário do Estado, para carregar papéis de um lado para outro; e um simples terceiro oficial, que a isso chegou por trapaças de transferências e artigos capciosos nas reformas, partindo de “servente adido à escrita”, impa que nem um diretor notável, quando compra, se o faz a passagem no *guichet* da estação. Empurra brutalmente os outros, olha com desdém os mal vestidos, bate nervosamente com os níqueis... A sua pessoinha vaidosa e ignorante não pode esperar que uma pobre preta velha compre uma passagem de segunda classe. Tem tal pressa, a ponto de pensarmos que, se ele não for atendido logo, o Brasil estoura, chega-lhe mesmo a esperada bancarrota... (BARRETO, 1956a, p. 150-151).

Em casos análogos, a afirmação de *status* se dá pelo poder do pseudoconhecimento, reproduzindo a imagem estampada por Lima Barreto, esses personagens se enquadram nos arquétipos do falso burguês e da intelectualidade vazia que grassavam pelos cafés e salões do Rio de Janeiro da época, deitando erudição por onde passasse, apesar de não terem nenhum embasamento para tanto:

Outra mania dos burocratas, e que eles exibem na estação é a sabença e a formatura. Todos eles têm em alta conta o seu saber, principalmente em português. Lêem esses anarquistas da língua receiptuários gramaticais, que os jornais trazem, e saem de palmatória em punho a emendar toda a gente. (BARRETO, 1956a, p. 151).

Embarcando em *O trem dos subúrbios*, o leitor participa da construção de mais um ícone da vida suburbana. O trem é o veículo que materializa a passagem a que se submetem diariamente os moradores dos subúrbios na ida ao centro do Rio

de Janeiro e a posterior volta para casa. Lima Barreto assim critica aqueles moradores do subúrbio que se atribuem importância desmesurada:

Quando há quase vinte anos, fui morar nos subúrbios, o trem me irritava. A presunção, o pedantismo, a arrogância e o desdém em que olhavam as minhas roupas desfiadas e verdoengas, sacudiam-me os nervos e davam-me ânimos de revolta. Hoje, porém, não me causa senão riso a importância dos magnatas suburbanos. Esses burocratas faustosos, esses escrivães, esses doutores de secretaria, sei bem como são títeres de policões e politiquinhos. (BARRETO, 1956a, p. 242).

Entretanto, a importância que estes personagens demonstram é fugaz, dura o tempo de uma viagem, pois ela se esvazia ao saírem do trem e chegarem à Rua do Ouvidor, onde vão viver mais um dia rotineiro no exercício de suas funções irrelevantes.

Por outro lado, também está presente no trem suburbano o personagem-tipo do rapaz à procura de casamento e, por extensão, um emprego, de preferência em algum departamento da própria Estrada de Ferro Central do Brasil. O rito suburbano implica que o pai da filha casadoura deve prover um emprego público para o futuro genro, a fim de assegurar a solidez do matrimônio:

O candidato suburbano de emprego público pensa sempre na Central, para salvá-lo e dar-lhe estabilidade na existência. Um bonezinho de auxiliar (condutor de trem) ou de conferente é a meta dos seus sonhos; e é, para ele, quase como chapéu armado de general com o seu respectivo penacho. (BARRETO, 1956a, p. 244).

Outra situação típica é a ida de trem à cidade no início da tarde. É a hora das “passeadeiras suburbanas” e seus “namorados profissionais”, que escolhem lugares estratégicos para ficarem lançando-lhes olhares tórridos e comprometedores. Neste ambiente, a conversa entre os passageiros gira em torno do cinematógrafo e “o execrável *football*”. (BARRETO, 1956a, p. 244-245). O autor critica a roupa destes rapazes e moças, como uma simples imitação do que vêem nos centros de elegância e lastima que dediquem tanta energia para coisas tão desimportantes:

Os vestuários, com raras exceções, são exageradíssimos. Botafogo e Petrópolis exageram Paris; e o subúrbio exagera aqueles dois centros de elegância.

[...]

Os cavalheiros, com suas roupas a prestações, também se arriam à moda dos “almofadinhas” das confeitarias de *rendez-vous* elegantes. (BARRETO, 1956a, p. 245).

Mas ao final da tarde, os moradores voltam para seus lares no subúrbio e este retorno da cidade homogeneiza todas as fisionomias: “[...] burocratas, militares, ‘almofadinhas’, meninas do Normal e da Música, tudo de cambulhada, ficando a fisionomia do trem muito confusa, de forma que é difícil tirar um traço seguro dela.”

(BARRETO, 1956a, p. 245). A multidão mistura as atitudes e aspirações que, de tão diversificadas, não permitem ao cronista esboçar o perfil deste público vespertino.

Assim como se verifica nas imagens criadas por meio das crônicas suburbanas, o início do século XX trouxe para imprensa uma série de inovações que iriam influenciar sintomaticamente a produção dos jornais e revistas. Flora Süssekind, em seu livro *Cinematógrafo de letras*, registra a série de aparelhos recém-lançados no mercado em escala industrial, trazendo novos meios de reprodução, impressão e difusão de textos e imagens, como a máquina fotográfica, o fonógrafo, a máquina de escrever, o cinematógrafo, entre outros. Com isso, a fotografia dá um novo efeito ao jornal e aperfeiçoa a apresentação gráfica das revistas ilustradas, porque aprofunda a importância da imagem na comunicação. Por sua vez, a máquina de escrever agiliza o texto jornalístico, quando facilita sua elaboração (SÜSSEKIND, 1987, p. 29-30).

A crônica também seria influenciada por todo este aparato técnico. Süssekind (1987, p. 47), analisando o trabalho de João do Rio, considera “[...] o cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras.” A própria articulação desta parafernália tecnológica que desembocava há pouco nas mãos ainda tecnicamente amadorísticas dos literatos lhes exigia uma apurada criatividade no trabalho da imprensa. Se, por um lado, havia as vantagens trazidas pela tecnologia, pressupondo o aperfeiçoamento técnico; de outro, as inovações causavam angústia para quem devesse mudar de hábitos, a fim de se adequar aos tempos modernos.

Segundo Sodré (1999, p. 261), no final do século XIX, o jornalismo artesanal começava a ser substituído pela imprensa industrial, implicando uma nova relação entre o literato e a empresa jornalística. Nascia ali o produtivismo, que se tornou uma condição profissional *sine qua non* para muitos dos colaboradores manterem suas posições nos jornais, já que a lógica capitalista assim o exigia. Esta era uma situação que muito angustiava Lima Barreto, quando constatava que a necessidade de sobrevivência transformava a arte em produto de compra e venda, apresentando “[...] o processo de transformação da literatura em objeto de troca, com toda sua complexa ambigüidade. Revela isso em todos os campos, dos jornais, dos editores, enfim da comercialização do papel às convicções, às idéias e sentimentos dos escritores.” (FIGUEIREDO, 1995, p. 55).

Observa-se que essa situação vem-se radicalizando ainda mais, ao se constatar que, a partir do século XX, o jornalismo, em função dos compromissos da mídia com o sistema de produção capitalista, muda o foco para a publicidade e para outros interesses recônditos das empresas de comunicação. Há uma necessidade de a informação se tornar mercadoria e, por extensão, o dispêndio constante para aquisição de novas tecnologias para aligeirar o processo de produção, dentro das exigências do mercado competitivo. (PEREIRA, 2004, p. 120-121). Assim, conclui-se que o jornalista contemporâneo convive num ambiente empresarial, onde lhe é exigido maior compromisso com o caráter informativo e opinativo de seus textos, em detrimento do exercício literário, pois antes de tudo é preciso “vender” a matéria aos editores.

Diante deste quadro, cabe a reflexão sobre como manter o exercício da crônica dentro de um padrão de escritura que não fira seu viés estético, mas também não seja um produto marginalizado nas redações. O próximo segmento aborda a questão de a crônica ter de se enquadrar nos padrões de ser um gênero jornalístico, o que lhe pode assegurar a sobrevivência, ou de ser um gênero literário, mais afinado com o compromisso autoral.

2.3 A crônica: gênero jornalístico ou literário?

A discussão teórica sobre ser a crônica um gênero literário menor tem ocupado muitos críticos. Voltada para o cotidiano e premida pelo imediatismo da produção jornalística, na “[...] histórica polarização entre o ato de informar e o de fazer literatura” (BORELLI, 1996, p. 80), a crônica teria tornado um ganha-pão do literato que, no afã de sua sobrevivência, abriria mão de sua postura de intelectual, para criar um produto esteticamente indigente, com um valor literário abaixo do que fosse possível criar com a sua arte.

A discussão, além de ser estéril, se revela preconceituosa, porque toma o processo de produção em série exigido na imprensa pelo esvaziamento do padrão estético da obra. Por acaso, somente terá valor estético aquela produção artística cujo autor levasse um determinado tempo considerado plausível pelo crítico para elaborá-la? Ou o próprio imediatismo e a premência do tempo não seria um desafio a mais para o autor continuar seduzindo seu leitor? Parece que esta discussão bizantina é alvo preferencial de uma crítica purista que se arvora em guardião da

literatura como expressão a ser acessível a poucos, consistindo, assim, em reserva de mercado para quem possua o necessário embasamento para poder acompanhar as peripécias intelectuais de alguns iniciados:

A crônica apresenta outras especificidades além das elencadas até o momento. É assumida pelo escritor como gênero literário, mas é destinada ao campo jornalístico e, como tal, sujeita às suas regras. Cronistas e críticos literários debatem a questão do *fazer informação* e/ou *fazer literatura*. Presente no debate a seguinte questão: em que mundo vive o cronista? Mundo real, mas, ao mesmo tempo, espaço em que ficção e realidade se mesclam sugerindo certa imagem de alheamento. O cronista assemelha-se, às vezes, a alguém fora do lugar, ou melhor, a alguém muito bem situado nas fronteiras entre o real e o imaginário, entre campo literário e indústria cultural.

Para os cronistas, a produção da crônica reflete articulações conflituosas entre diferentes gêneros. No embate das identidades, cronistas consideram-se muito mais do que apenas jornalistas ou escritores; acham-se um pouco poetas, um pouco ficcionistas, além de historiadores, sociólogos e jornalistas. (BORELLI, 1996, p. 77, grifos da autora).

Analisando este comentário, verifica-se que a crônica desfruta do terreno das ambigüidades, adquirindo maior valor estético à medida que consegue transitar na área cinzenta entre o literário e o jornalístico. Quanto ao exercício profissional do literato *doublé* de jornalista, a discussão descarta a possibilidade estética de José de Alencar, de Machado de Assis, de Olavo Bilac, de Lima Barreto, de Carlos Drummond de Andrade, de Rubem Braga, apenas para citar alguns cânones que, ao lado da excelência de suas obras literárias, publicaram crônicas em jornais e revistas. A crítica literária, ao se pautar na visão maniqueísta da boa e da má literatura, tem ainda um longo caminho a percorrer, antes de perceber que o verdadeiro valor da obra literária não repousa apenas no reconhecimento incensado dos autores e dos gêneros consagrados, mas na própria *praxis* do escritor, cujo viés criador demonstra capacidade estética nesse ou naquele gênero.

Com uma atuação constante na imprensa carioca, Lima Barreto também se inscreve como uma referência para os estudiosos que buscam compreender o Brasil da Primeira República. Mediante suas crônicas, memórias, contos e romances, o autor ajuda a construir um painel de cores fortes sobre cenário político-social daquele momento crítico da História do Brasil. Sua narrativa revela um observador empenhado em despertar a reflexão dos leitores sobre as contradições de sua época, como pode ser verificado nas críticas à imprensa tecidas nas próprias páginas dos jornais, o que lhe rendeu vários dissabores, como uma certa antipatia pela maior parte dos críticos literários, entre os quais apenas José Veríssimo e Monteiro Lobato lhe demonstravam maior apreço.

Entre as vicissitudes mais freqüentes por que passava o jornalista Lima Barreto, era estar sempre na luta para encontrar um periódico que lhe oferecesse condições de praticar o jornalismo de maneira autônoma. Conforme discutido no início deste capítulo, com o advento da industrialização, a grande imprensa tornou-se mais preocupada com o produtivismo, na conquista de anunciantes e na expansão de vendas de assinaturas. Além disso, havia um inegável favoritismo para cessão de empregos e de espaços nos jornais a quem fosse apadrinhado pelas celebridades da época, entre as quais se destacava o Barão do Rio Branco, considerado um protetor dos literatos que viviam em seu entorno. Esses “jornalistas” por indicação se ocupavam principalmente em tecer artigos comprometidos com os elogios aos poderosos ou com assuntos mundanos de menor extração.

Brito Broca (2005, p. 305) registra que, “[...] como reação contra os círculos fechados das principais revistas da época, eivadas de mundanismo”, Lima Barreto e um grupo de escritores jovens lançaram, em 1907, uma revista literária destinada a superar as barreiras das panelinhas da imprensa:

Floreal apresentava-se, antes de tudo, como expressão do pensamento livre, sem injunções de escolas ou de “malocas literárias”. Contra a sofisticação dos medalhões da época, preconizava absoluta autenticidade. Era preciso que, burro ou inteligente, o escritor fosse ao fim de si mesmo dizendo o que mais tinha a dizer com a mais ampla liberdade de fazê-lo – tais as palavras de Lima Barreto no artigo de abertura. (BROCA, 2005, p. 305-306).

Com estrutura precária e organização insuficiente, obrigando aos próprios colaboradores arcar com as despesas, com pouca repercussão junto à crítica e sem abordar assuntos mundanos, preferência do grande público metropolitano, a *Floreal* durou apenas quatro números, extinguindo-se o sonho de Lima Barreto de manter uma revista independente, embora continuasse sua luta, escrevendo em outros periódicos. O episódio demonstra a dificuldade de se realizar um jornalismo voltado para aspectos culturais, como a crítica literária, filosófica e artística, contrariando, portanto, o produtivismo jornalístico do período, excessivamente preocupado com o mercado editorial. A saga da *Floreal* proporciona entender que o cronista Lima Barreto, para manter sua estatura de literato e, ao mesmo tempo, sobreviver como jornalista, tinha de se posicionar na eqüidistância entre o fazer artístico e a prática jornalística.

3 ASPECTOS CULTURAIS NAS CRÔNICAS DO INTELLECTUAL LIMA BARRETO

Como lembra Maria Cristina Teixeira Machado (2002, p. 65), “o intelectual deve ser pensado não somente do ponto de vista de sua origem social, mas também sob a ótica da sua localização no campo em que atua, uma vez que o campo da produção intelectual é um espaço social de relações objetivas.” Para Lima Barreto, este reconhecimento foi postergado, tendo em vista que não conseguiu, em vida, ter seu talento reconhecido à altura do valor da sua produção intelectual.

Em contrapartida, pode-se perceber, na temática dos textos ora estudados, a visão de um intelectual que empresta uma nova significância à sua prática. As crônicas de Lima Barreto estão muito mais para arte do útil, do que do fútil, porque não se atêm apenas aos flagrantes do cotidiano, mas vão muito além, extrapolam o senso do pitoresco para refletir sobre os valores que estão em jogo nos comportamentos e situações observadas, as relações entre os personagens, atingindo assim a essência dos aspectos culturais do universo focado.

3.1 O papel do intelectual

A formação da intelectualidade brasileira se dá, a partir do século XIX, à semelhança de outras variáveis da cultura nacional, à sombra das oligarquias político-econômicas do país. (CANDIDO, 2003b, p. 172-173). Sérgio Miceli relata que a sobrevivência dos intelectuais ficava adstrita às oportunidades oferecidas por essas oligarquias, criando um vínculo pernicioso que extrapolava o mecenato:

O sentido de sua [dos intelectuais] trajetória profissional depende, no essencial, dos apoios oligárquicos que conseguem mobilizar no começo da carreira e que determinam, entre outras coisas, o tipo de posto ou de cargo então ocupado, sua posição na hierarquia interna dessas burocracias, as condições materiais propiciadas pela função conquistada (e das quais vão depender, por sua vez, a escolha de um determinado gênero literário e, ainda, o valor relativo de sua produção). (MICELI, 2001, p. 53).

Ao longo de toda a história cultural do país, verifica-se que vários intelectuais têm essa relação simbiótica com as estruturas do poder, mas, ao mesmo tempo em que nelas se nutrem, idealizam a conquista de sua autonomia, à medida que criticam as estruturas que lhe dão guarida, confrontando o paternalismo estatal ou privado. Essa pretensa luta pela autonomia não significa, entretanto, um alinhamento ideológico coerente com os anseios sociais, mas sim a tentativa de manter uma

eqüidistância tanto da oligarquia que os sustenta quanto do público a quem tenciona influenciar com suas idéias.

Por outro lado, o papel dos intelectuais na realidade brasileira se reveste de uma responsabilidade ainda maior, quando se constata que é mediante o olhar do intelectual que o povo constrói sua percepção sobre o país. Essa disposição pode parecer contraditória num país onde o público leitor não atinge um quantitativo tão expressivo que se pudesse justificar estar sendo influenciado pelo pensamento desses intelectuais. Antonio Candido reporta dessa forma a visão dos intelectuais diante da realidade brasileira do século XIX:

[...] esses intelectuais construíram uma visão igualmente deformada de sua posição em face da incultura dominante. Ao lamentar a ignorância do povo e desejar que ela desaparecesse, a fim de que a pátria subisse automaticamente aos seus altos destinos, eles se excluíaam do contexto e se consideravam grupo à parte, realmente "flutuante" num sentido mais completo que o de Alfred Weber. Flutuavam, com ou sem consciência de culpa acima da incultura e do atraso, certos de que estes não os poderiam contaminar nem afetar a qualidade do que faziam. Como o ambiente não os podia acolher intelectualmente senão em proporções reduzidas e como os seus valores radicavam na Europa, para lá se projetavam, tornando-a inconscientemente como ponto de referência e escala de valores; e considerando-se equivalentes ao que havia lá de melhor. (CANDIDO, 2003a, p. 147).

Essa visão decisivamente influenciada pelo ambiente europeu, em cujas fontes bebiam os intelectuais brasileiros, é também responsável pela onda de cientificismo que assolou o pensamento da intelectualidade a partir do século XIX. Os ventos da modernização dão rumo ao pensamento filosófico e a ciência se apresenta como veículo do progresso e da transformação no caminho da modernidade. Assim, desde os anos 1870, o pensamento científico, especialmente com o florescimento da teoria de Darwin, recebeu poderoso incremento, permeando as discussões nas instituições que congregavam a intelectualidade na capital e nas províncias, fazendo florescer no Brasil a "Era da Ciencia". (SCHWARCZ, 1993, p. 28).

Ainda no início do século XX, as teorias científicas assoberbavam a produção intelectual brasileira, seguindo os modelos europeus, à semelhança dos estudos de Spencer e Darwin, pressupondo o evolucionismo. Segundo a mesma autora:

É preciso entender, porém, não só a penetração desses ideários científicos, como lógica peculiar de sua inserção no país, as releituras próprias a esse contexto. Entender principalmente por que se elegiam as teorias raciais de análise em detrimento de outros modelos de sucesso na época. A resposta não é imediata. Ou seja, se é certo que o conhecimento e a aceitação desses modelos evolucionistas e darwinistas sociais por parte das elites intelectuais e políticas brasileiras traziam a sensação de proximidade com o mundo europeu e de confiança na inevitabilidade do progresso e da civilização, isso implicava, no entanto, certo mal-estar quando se tratava de aplicar tais teorias em suas considerações sobre as raças. Paradoxalmente, a introdução desse novo ideário

científico expunha, também, as fragilidades e especificidades de um país já tão miscigenado. (SCHWARCZ, 1993, p. 34-35).

É evidente que Lima Barreto, em função de sua própria condição de intelectual que vivenciava todo este cientificismo exacerbado, tinha condição de constatar quão frágeis eram certos paradigmas, especialmente quando se tratava de calcar no imaginário popular idéias de superioridade de uma elite que arrogava a si o direito de definir o destino dos simples mortais que não dominavam os florilégios da cátedra.

Em *As teorias do Doutor Caruru*, Lima Barreto (1961a, p. 249-251) constrói o perfil do sábio Dr. Caruru da Fonseca, detentor de quatro empregos públicos: “lente da Escola de Medicina, era chefe do Gabinete Médico da Polícia, era subdiretor do Manicômio Nacional e também inspetor da Higiene Pública”. Ele tem o perfil do cientista multidisciplinar que era “uma sumidade em matéria de psiquiatria, criminologia, medicina legal e outras coisas divertidas”. O narrador pretende glosar o saber científico do Dr. Caruru, mostrando a relevância de sua última descoberta.

Lendo os jornais da manhã, o Dr. Caruru se depara com mais uma oportunidade de comprovar suas brilhantes teorias. Morrera subitamente o pintor e boêmio Francisco Murga e como o cadáver estava no necrotério, o Dr. Caruru reuniu estudantes de medicina, de farmácia, de dentista e até uma futura parteira para desfrutar daquela aula prática sobre suas convicções científicas.

Examinando o cadáver do boêmio, o Dr. Caruru, devidamente munido de seus instrumentos de trabalho, chega à percuciente conclusão de que o finado Murga, alcoólatra incorrigível, tinha o pé direito um centímetro maior que o esquerdo e esta assimetria pressupunha sua vida degenerada. Naquele momento, estaria sendo comprovada mais uma tese irrefutável do sábio cientista, se não interrompesse a preleção um servente do necrotério, amigo de Murga, que, chorando muito, põe por terra toda a teoria do Dr. Caruru com a simplicidade deste discurso revelador:

Vossa Excelência só por causa dos pés do Senhor Murga não pode dizer isto. Ele não nasceu assim.

[...]

“Seu” Murga teve um tumor no pé direito e foi obrigado a andar com chinelo num pé durante cerca de dois meses, enquanto o esquerdo estava calçado. Naturalmente aquele aumentou enquanto o outro ficava parado. Foi por isso. (BARRETO, 1961a, p. 251).

A crônica, construída mediante uma narrativa bem-humorada, satiriza o culto exagerado à ciência, um dos temas mais freqüentes em Lima Barreto. O Dr. Caruru

é um daqueles sábios de ciência vazia, cujas hipóteses sempre terão como se comprovar, porque os paradigmas em que se baseiam são criados por eles próprios, o que já revela uma assertividade com conteúdo inteiramente sob suspeição.

Para Lilia Moritz Schwarcz, a moda cientificista tomou conta do país, por obra da literatura. Os autores mais lidos no final do século XIX e no início do século XX eram aqueles que bebiam nas fontes de Darwin, Spencer e Comte e, com isso, reproduziam as teses destes cientistas nos seus escritos. Os “homens de *sciencia*”, quando dispunham de espaço público para suas experiências, faziam-no de um grande laboratório, conforme relata a autora:

Nas grandes cidades a entrada desse ideário cientificista difuso se faz sentir diretamente a partir da adoção de grandes programas de higienização e saneamento. Tratava-se de trazer uma nova racionalidade científica para os abarrotados centros urbanos, implementar projetos de cunho eugênico que pretendiam eliminar a doença, separar a loucura e a pobreza. Reação desmesurada mas reveladora da violência com que se aplicavam esses projetos de higienização foi a “Revolta da Vacina” (1904). Apesar do acerto da medida e da vacinação obrigatória, a força da mobilização popular indicava o descompasso entre os programas científicos e a compreensão por parte do povo. (SCHWARCZ, 1993, p. 32).

Conflitos como esse, em que o interesse público era solapado em função de projetos gerados pela erudição científica, acabam se tornando comuns na realidade brasileira. Na crônica de Lima Barreto, o Dr. Caruru é a alegoria de um desses iluminados “homens de *sciencia*”. Imerso em sua teoria da assimetria dos pés como acarretadora de degeneração comportamental, o personagem é um representante vivo da situação descrita por Lilia Moritz Schwarcz:

As construções teóricas de tais “homens de *sciencia*”, que de dentro das instituições das quais participavam tendiam a se auto-representar como fundamentais para as soluções e os destinos do país, constituem, portanto, material privilegiado para a recuperação do período. (SCHWARCZ, 1993, p. 40).

Só que essa lógica cientificista, baseada muitas vezes em hipóteses não comprovadas, nem sempre se coadunava com a realidade brasileira e era preciso impô-la como se fosse uma camisa-de-força, até que viesse o servente do necrotério para romper com o paradigma com uma explicação prosaica. É interessante que esta contraface esteja também presente em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, em que Figueiredo (1995, p. 59) encontra “uma linha de interseção de planos contrastados: de um lado a realidade explicada por um saber livresco, posição defendida por Quaresma, e, de outro, o senso prático, adotando os preconceitos incrustados no cotidiano, dos outros personagens”.

A caricatura mediante a qual é criada a figura do patriota Policarpo Quaresma guarda semelhança com a do eminente cientista Dr. Caruru. Quaresma é um

burocrata que, exercendo suas funções de subsecretário do Arsenal de Guerra, construía a sua sabedoria mediante a leitura inveterada de tratados teóricos da mais variada natureza. Dono desse arsenal teórico, Quaresma se sente preparado para enfrentar os desafios do cotidiano, por mais complexos que se apresentem. A busca da identidade cultural brasileira pode, por exemplo, ser propiciada mediante a adoção do tupi-guarani como língua oficial do país. O saber livresco também respalda a aventura agrícola no sítio do Sossego, pois as ervas daninhas, as pragas e até o meio ambiente podem ser controlados mediante o saber científico. Vale lembrar que ambas as iniciativas redundam num retumbante insucesso.

Já o Dr. Caruru também tem sua sinecura fundada em empregos públicos e, como tal, sobra-lhe tempo para investir na pesquisa de uma multivariada especialização científica, o que o credenciava para desenvolver as mais profundas teses sobre o gênero humano. O resultado de uma destas pesquisas é o esboroamento da teoria antropométrica pelo pragmatismo de um simples servente.

A respeito da criação da caricatura no espaço literário, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo mostra que o narrador, tal como o caricaturista ao elaborar o desenho, procura apreender o característico da imagem do personagem e, “empregando o mesmo método do satírico, exagera os traços característicos e simplifica o restante”. (FIGUEIREDO, 1995, p. 34). Baseando-se nessa explicação, verifica-se que a caracterização desses dois personagens diverge. Na narrativa romanesca, a caricatura de Policarpo Quaresma desenvolve-se num personagem denso, diverso do que acontece com o Dr. Caruru, que permanece como caricatura no espaço da crônica.

O distanciamento da intelectualidade com relação à realidade é também satirizado em *Método confuso (crítica teológica, metafísica e positivista)*, em que Lima Barreto critica a tendência de alguns homens letras que, tencionando mostrar erudição, fazem dos seus textos peças indecifráveis:

Organizar os seus pensamentos, suas idéias, seus atos, num encadeamento lógico e harmônico em que se obedeça a um critério seguro do parentesco deles, da sua semelhança e da sua contigüidade, para se chegar a um determinado objetivo, a conclusão visada, não é coisa estimada pela mentalidade nacional. (BARRETO, 1956a, p. 98).

Nesse mesmo texto, é desferida uma alfinetada certa contra Graça Aranha, misto de literato, diplomata e homem de negócios na exportação de carnes congeladas. Após ter escrito *Canaã*, romance de inegável sucesso, Graça Aranha teria enveredado pelas complicadas sendas do método confuso, ao publicar “o

cerebrino e confuso *Malasarte* e estudos obscuros sobre Ibsen, além da *Estética da vida*, em que o cronista considera vir “envolvido em transcendentais nebulosidades polares, porque, mais do que nenhum outro do autor, foi escrito sob influência do frio ártico que deve reinar nos frigoríficos conservadores de carnes”. (BARRETO, 1956a, p. 99).

E ironizando ainda mais a complexidade literária de Graça Aranha, o cronista simula uma conversa no Waldorf-Astoria, hotel luxuoso nos Estados Unidos, em que Hélio Lobo sugere a Roosevelt (que viria ser presidente daquele país) a leitura das obras de Graça Aranha, cuja “evolução” era demonstrada cada vez mais que se interessava pelos temas do hemisfério Norte, embora os brasileiros continuassem sem entendê-lo. Lima Barreto assim descreve o interessante método:

O método confuso, porém, tem outras manifestações entre nós. Às vezes, ele se reveste de intuítos deliberadamente destinados a estontear os parvos. É então usado pelos prefeitos, políticos e criminosos sagazes; mas, seja intencionalmente, seja inconscientemente, um tal método é muito generalizado no nosso país. Uma das suas aplicações mais conhecidas é a do estilo clássico das nossas celebridades médicas e de seus admiradores. É confuso por “dous carrinhos”: a) porque emprega vocábulos, modismos, construções, idiotismos etc., de séculos diferentes, dos quais nem todos são considerados clássicos; b) porque, com tais arcaísmos de léxico e sintaxe, o leitor comum não o entende. Entretanto, é considerado uma maravilha, embora a palavra, escrita ou falada, tenha por destino comunicar o pensamento. (BARRETO, 1956a, p. 100).

Outros exemplos de escritores que seguem o método confuso são citados, como Cincinato Braga, Miguel Calmon, Lauro Muller e até o presidente da República Epitácio Pessoa. Já Mendes Fradique¹ é elogiado por sua *História do Brasil, pelo método confuso*, que é, enfim, o corolário de uma prática comum entre os literatos do país, apesar de, nesse caso, o autor ter utilizado o método propositalmente para satirizar as contradições que acontecem na formação cultural brasileira.

A sátira é um recurso estético constante na obra de Lima Barreto e é predominante quando se trata de traçar o perfil dos intelectuais brasileiros. O autor se vale do humor para ridicularizar personagens e situações com endereço certo para as pessoas e os fatos observados em suas muitas deambulações pela cidade. É o que ocorre com este comportamento de o intelectual usar o hermetismo para consagrar suas idéias, por menos consistentes que sejam – recurso freqüente no

¹ Mendes Fradique é o pseudônimo do jornalista José Madeira de Freitas, que publicou a *História do Brasil pelo método confuso* em 1920. Como jornalista, esse autor defende em textos ditos sérios a imagem ideal do Brasil civilizado, francês, culto e branco, incorporando teorias científicas que atestavam a inferioridade dos trópicos e o destino inferior das raças da etnia brasileira. No texto humorístico (o autor era também caricaturista) estabelece uma relação positiva com essa realidade em oposição às teorias científicas mencionadas, produzindo a interação dos mitos históricos com a realidade cotidiana. (Fonte: LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso. Humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p. 15).

cenário cultural brasileiro. Trata-se de um mecanismo de defesa, cuja eficácia se resolve à medida que a ilustração faça parte de uma estratégia de autovalorização diante de uma nação iletrada. No início do século XX, o beletrismo serve à risca a este propósito num país onde a maior parte da população não tem acesso à escolarização. Por outro lado, o atraso cultural que campeava a América Latina desde o século XIX, projetando-se inexoravelmente para o início do século XX, leva os escritores do continente a se encastelar numa torre de marfim, conforme constata Antonio Candido:

A penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto. Com efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes de sua terra. Isto dava nascimento a obras que os autores e leitores consideravam altamente requintadas, porque assimilavam as formas e valores da moda européia. (CANDIDO, 2003a, p. 148).

Considerando a oportuna sátira de Mendes Fradique, Lima Barreto aproveita o mote para também criticar o fato de que essa prática confusa, quando mistura, pelo humor, teorias, história e mito com o cotidiano, faz sucesso e dá fama ao autor, tanto quanto os ininteligíveis e floreados textos de alguns literatos da época: “Seja quem for, o autor é um orientalista, um mago, um vidente, um eletricista, um destilador e um sagaz engenheiro de minas, pois sabe ‘cavar’. É de crer que a iniciativa frutifique e outras obras sigam a sua, obedecendo ao mesmo método.” (BARRETO, 1956a, p. 101).

Assim, o cronista não deixa de reconhecer, ironicamente, a sagacidade dos seguidores do método confuso, que conquistam a glória apenas mediante suas habilidades em manipular um discurso vazio, desde que inflado por latinórios e expressões de difícil discernimento. Segundo Elias Thomé Saliba, “a expressão ‘método confuso’ foi originalmente colhida numa crônica de João do Rio, quando este falava a respeito de alguns ‘métodos administrativos’ dos governos republicanos.” (SALIBA, 1997, p. 399).

Quando Mendes Fradique cria três obras cujos títulos terminava pela expressão “método confuso” – *História do Brasil pelo método confuso* (1922), *Feira livre – antologia das letras nacionais pelo método confuso* (1923) e *Gramática portuguesa pelo método confuso* (1928) –, abre uma perspectiva crítica, por meio da comicidade e da sátira para desmistificar o bacharelismo que se instaura na prática

intelectual e alcança o imaginário popular como um fator de inteligência superior e verniz cultural.

É uma forma de confrontar a imposição de poder pelo canudo, mediante a qual a formação superior proporciona legitimação para o desfrute de melhores posições sociais, repetindo o surrado viés da sociedade escravocrata, em que a distinção do diploma era uma das formas de ascensão junto à nobreza imperial. Apenas para se aquilatar o valor da conquista, deve-se lembrar que outra forma de ascensão era a aquisição de títulos de coronel ou major na Guarda Nacional, que se tornaram preferenciais dos grandes latifundiários do interior.

Por conta dessa peculiaridade de culto ao bacharelismo que Lima Barreto (1956a, p. 118-121) aborda, na crônica *A Universidade*, a proposta do governo em criar uma universidade no Rio de Janeiro:

O intuito dos propugnadores dessa criação é dotar-nos com um aparelho decorativo, suntuoso, naturalmente destinado a fornecer ao grande mundo festividades brilhantes de colação de grau e sessões solenes. Nada mais parece que seja o intuito da erecção da nossa universidade. (BARRETO, 1956a, p. 118).

Para o leitor mais desatento, especialmente aquele que lê estas crônicas numa perspectiva contemporânea, parece estar o cronista impossibilitando a democratização da educação, o que seria um contra-senso diante de suas posições ideológicas. Entretanto, seu ponto de vista se clarifica, quando o autor afirma que o ensino superior “tem o defeito essencial de criar ignorantes com privilégios marcados em lei, o que não acontece com os dois outros” [ensinos primário e secundário]. (BARRETO, 1956a, p. 119).

A crítica se dirige, então, para o papel que a instituição de ensino superior exerce, ao fornecer uma chancela que vai proporcionar privilégios e poderes ao portador do diploma, independente de sua aptidão ou sabedoria. Segundo Otaíza Romanelli, o ensino brasileiro, já naquela época, era severamente comprometido com as estruturas de poder. De acordo com a autora:

No Brasil, até o final da década de 1920, as camadas dominantes, com o objetivo de servir e alimentar seus próprios interesses e valores, conseguiram organizar o ensino de forma fragmentária, tomado o país como um todo, e ideal, considerado o modelo proposto de educação. [...]. O fato é que o toque aristocrático e o caráter de classe que essa educação conferia não só concorriam para manter o *status*, pela natural distância social que ajudava a promover, como também serviam de instrumento de ascensão social aos estratos que, embora privados da propriedade da terra, se achavam em condições de assumir posições mais elevadas. (ROMANELLI, 1999, p. 30).

Lima Barreto percebe que a educação brasileira ruma no mesmo sentido descrito por Romanelli: os freqüentadores das escolas superiores “só têm em vista

fazer o exame, passar nos anos, obter diplomas, seja como for, a fim de conseguirem boas colocações no mandarinato nacional e ficarem cercados do ingênuo respeito com que o povo tolo cerca o doutor”. (BARRETO, 1956a, p. 119).

O cronista tece ainda considerações a respeito do que denomina de “superstição doutoral”, que implica a reserva das oportunidades para dirigentes em empresas, como o Lloyd, os Correios e Telégrafos e da Central do Brasil, destinadas aos engenheiros, fixando uma estranha compulsão pela “doutomania”. (BARRETO, 1956a, p. 120). Já àquela época, o cronista identificava que a universidade estava mais para funcionar como um trampolim dos doutores para alcançar os privilégios dos cargos públicos ou privados, do que para compor um quadro de ensino superior adequado à realidade brasileira.

A maneira pela qual esta “doutomania” se revela freqüentemente é o vezo pela oratória dos doutores, que se apropriam das mais fugazes oportunidades para deitarem falação sobre os mais variados assuntos. Há sempre um meio, uma festa mais prosaica, uma simples comemoração, para alguém ocupar o espaço e a paciência alheia para discursar e, assim, ensejar uma réplica de outro orador ou, quem sabe, contagiar outros oradores em potencial.

É o caso de *Um domingo de discursos*, que Lima Barreto (1956a, p. 196-201) prospecta na leitura dos jornais. O primeiro flagrante é dado em uma festividade no Tiro de Guerra 525 – o Tiro da Imprensa –, já que era costume se denominar esta repartição pública com o título de uma instituição. Durante a entrega de cadernetas e de prêmios, discursaram seis oradores, entre os quais o inexcelsível Coelho Neto. A cerimônia se estendeu ao longo de sete robustos discursos, com a conclamação dos jovens reservistas ao serviço da pátria e outras perorações do tipo. Leôncio Correia, presidente do Tiro da Imprensa, ao encerrar a discursaria, comete alguns versos, dos quais segue a transcrição de um deles, apenas para se verificar o valor literário da peça:

“A Igualdade triunfante, e, como uma verdade,
Entre homens reinando ampla Fraternidade;
A Ventura a sorrir numa eterna manhã,
Em sendo da Piedade a Simpatia irmã;
E – assombro militar! – com seu poder fecundo,
A Ordem, o Amor, a Paz ditando a tudo o mundo!...”
(*apud* BARRETO, 1956a, p. 199).

A altissonância do poema bem o recomenda para uma festividade de Tiro de Guerra, diante de uma platéia de valorosos reservistas, laureados após os esforço do treinamento militar, consistente de corridas, simulações de combate, tiro ao alvo

etc. O poema contém a mais pura filosofia positivista, afirmando com as maiúsculas o credo, pelo menos boquirroto, de quem tem Comte por inspiração: Igualdade, Fraternidade, Ventura, Piedade, Simpatia, Ordem, Amor e Paz se articulando para o “assombro militar” dos bravos reservistas de segunda categoria.

O segundo flagrante é proporcionado por um banquete em honra ao ministro Simões Lopes e, por este motivo, ungido com um discurso pelo doutor Catrambi que, pelo visto, é um apreciador insuperável da vida no campo:

“Quantos vultos celebrados da Antigüidade não trocaram de bom grado as honrarias do poder pela vida calma e feliz do lavrador, vida que nenhuma outra iguala, despida de cobiça e que tem a compensar-lhe a ‘monotonia o encanto sem-par’ dos rebanhos correndo pelos campos, o orgulho de se tirar do solo quanto de útil ele pode dar à espécie humana e essa adorável simplicidade, aliada a uma sinceridade sem igual, das rústicas, mas efetivas criaturas cuja única ambição consiste em viverem a fechar os olhos no mesmo local em que se lhes decorreu a existência, ‘nos mesmos campos que cultivaram, entre os mesmos rebanhos que eram o objeto dos carinhos’; morrerem em pleno vôo com as perdizes e as codornas na macega em que nasceram.” (*apud* BARRETO, 1956a, p. 200).

Para não deixar por menos, o homenageado doutor Simões Lopes responde da seguinte forma:

“Aí (no sertão) assenta ele (o engenheiro) a sua primeira tenda de trabalho, palmilha as matas e os campos, transpõe os rios, desce às grotas ou monta ao píncaro das montanhas, donde observa só e em êxtase, a grandeza e a força imensurável dos agentes naturais que o cercam; aí assimila as luzes da ciência e medita calma e profundamente sobre os homens e as coisas; aí aprende a alargar os seus ideais e a tonificar a alma nas essências virgens de tão sadio ambiente; a ter fé e a amar acima de tudo, a liberdade que é a mãe comum de todas as grandezas; aí, ele aprende, com a natureza, a lei da verticalidade, segundo a qual os vegetais paralelamente crescem e elevam-se sem o menor conflito, pela simples expansão das forças propulsoras, ao sol da liberdade garantida pelo Criador.” (*apud* BARRETO, 1956a, p. 201).

As transcrições tencionam mostrar, mediante o discurso empolado dos doutores, a escala de valores da cultura bacharelesca. O primeiro discurso vem eivado de lugares-comuns da Arcádia, exaltando a vida bucólica, os lavradores, as aves e os campos. Já a segunda oração é perpassada pelo mais profundo Humanismo. O homem se destaca na natureza, mediante a força de sua fé e do amor à liberdade. As duas peças de oratória são, como se constata, construídas mediante a argamassa da cultura livresca. Antes de tudo, elas resultam de um discurso reproduzido artificialmente, a partir das fontes em que se bebe o fluido da literalidade e da ciência pela ciência do que fruto de reflexão intelectual, conforme detectado por Manoel Bonfim, em suas discussões sobre a formação cultural da América Latina:

Não há espirito científico, nem pode haver; a leitura só dá instrução, isto é, serve, apenas, para pôr o individuo ao nivel da corrente intellectual da sua epoca; mas, em realidade, ella não educa da intelligencia, porque não desenvolve o espirito de

observação, não methodisa a elaboração mental, nem estimula a originalidade. Em resumo: a leitura é indispensável, mas não é o bastante. (BONFIM, 1939, p. 202).

O pensamento de Manoel Bonfim conflui com o de Lima Barreto, quando desnuda a empáfia dos doutores, mostrando que, sob a capa de uma oratória tonitruante reside uma inteligência medíocre, que apenas sobrevive porque tem habilidade exclusivamente para reproduzir o saber requeitado da leitura decorada, conforme ocorre com os oradores retratados na crônica.

É mesmo recorrente nas crônicas de Lima Barreto o fato de os doutores, convencidos de seu conhecimento científico, se considerarem aptos a interpretações literárias à luz de sua sabedoria. Em *Recitais*, Lima Barreto (1961a, p. 108-109) reporta uma conferência apresentada pelo engenheiro Paulo de Frontin, que se notabilizou pelas obras de abastecimento de água e pela construção da Avenida Central, no Rio de Janeiro de início do século XX. Segundo o cronista, o clímax do evento ocorreu no seguinte momento:

Depois de calcular a força da cachoeira de Paulo Afonso; depois de comparar essa força, fornecida quase gratuitamente, com o custo de uma outra igual obtida com o carvão mineral; depois dessas cousas tão sábias e tão áridas, o grave professor da Escola Politécnica deu a palavra a uma senhorita que recitou um trecho do poema de Castro Alves sobre a referida queda d'água. (BARRETO, 1961a, p. 108).

Assim, os conhecimentos de hidráulica do doutor Paulo de Frontin encontram repercussão nos versos de Castro Alves, numa hierarquização esquisita em que a arte segue a reboque da ciência. O cronista satiriza esta situação e sugere que se poderia fazer o mesmo com assuntos de medicina, sugerindo, neste caso, o poema *La Charogne* [A Carniça], de Baudelaire, que, “[...] se não é muito apropriada, teria a vantagem de afastar muita gente do Amor que é o sentimento, que é a paixão que dá mais trabalho aos médicos, sob diversas formas.” (BARRETO, 1961^a, p. 109). Neste poema, Baudelaire descreve um corpo em putrefação encontrado por dois amantes, quando caminhavam no campo. À semelhança da iniciativa de Paulo de Frontin, o poema poderia servir tranqüilamente como ilustração para uma palestra de medicina, tal é a riqueza de detalhes com que a cena é descrita.

Em outra vertente, o cronista enfoca o verdadeiro mister ao se dedicam estes doutores. Em *As glórias do Brasil*, Lima Barreto (1956a, p. 270-272) comenta a viagem de cinco enxadristas para um campeonato sul-americano de xadrez em Montevideú. Entre estes jogadores, três são doutores, mostrando como a intelectualidade põe sua erudição a serviço da pátria:

Na equipe de enxadristas há três doutores, tal e qual, como no *football*. Um cidadão que joga uma ou outra coisa, por serem deveras difíceis, matérias a

exigirem grande cultivo intelectual, sendo doutor, sabendo o Ribas e o Lobão e tendo meditado sobre as hipercientíficas *Alocuções Acadêmicas* do doutor Aluísio de Castro; este cidadão deve por isso mesmo ser melhor jogador do que um outro qualquer que não haja lidado com tão transcendentais assuntos. (BARRETO, 1956a, p. 270).

A razão pela qual o cronista critica os abnegados representantes do xadrez brasileiro se deve a seu prestígio, angariado principalmente nas páginas da imprensa, à semelhança de outros desportistas, como os futebolistas, os atiradores e os remadores:

Tudo hoje é intelectual e o xadrez não podia fazer exceção à regra. O *football* também o é, apesar de ser jogado com os pés; o atirar de pistola e remar em canoas leves também. O que não é intelectual são as manifestações de arte, de ciência e literatura. Para estas, não há articulista que deite folhetim de lágrimas, lastimando que elas encontrem fortes obstáculos a seu desenvolvimento. (BARRETO, 1956a, p. 271).

E o cronista passa a narrar a frieza com que são recebidos os jovens literatos pelos redatores dos jornais, ao levar-lhes seus textos para divulgação. A observação soa premonitória, à medida que antevê a importância atualmente dedicada às atividades esportivas, em detrimento dos eventos artísticos. De fato, o imaginário social tende a incensar com os louros da vitória os bem-sucedidos artistas e esportistas mais agraciados pela mídia, relegando a segundo plano quem se dedica à criação literária ou às outras artes de menor reconhecimento na sociedade.

É como acontece na crônica *A minha candidatura*, em que Lima Barreto, ao tempo em que manifesta sua candidatura à Academia Brasileira de Letras, denuncia o tráfico de influências existente num pleito deste tipo: “Mas chegam certos sujeitos absolutamente desleais, que não confiam em seus próprios méritos, que têm títulos literários equívocos e vão para os jornais e abrem uma subscrição em favor de suas pretensões acadêmicas.” (BARRETO, 1961a, p. 44). Dentre as crônicas analisadas até aqui, esta se destaca como aquela em que o autor exige respeito à sua estatura de literato, manifestando a luta pelo seu reconhecimento como intelectual: “Além de produções avulsas em jornais e revistas, sou autor de cinco volumes, muito bem recebidos pelos maiores homens de inteligência do meu país.” (BARRETO, 1961a, p. 44). O cronista revela que nos jornais *Correio da Manhã* e *O Jornal* se desenvolvem verdadeiras campanhas eleitorais, estimulando uma subscrição a favor de outros candidatos, enquanto seu nome é olímpicamente esquecido, como se não estivesse participando do pleito.

Brito Broca (2005, p. 103-117) dedica um capítulo inteiro de *A vida literária no Brasil – 1900* para revelar a cabala de votos que campeava durante as eleições da Academia Brasileira de Letras, com a instituição do compadrio prevalecendo sobre o talento literário ou a folha de serviços que um escritor pudesse ter dedicado à literatura do país. São casos em que predomina a política da “panelinha” em detrimento do valor intrínseco do literato, que se tornava impotente diante de tantos arranjos nos bastidores. Um dos casos mais antológicos narrados por Brito Broca é sobre a eleição de Lauro Muller, militar e político que nunca havia publicado um livro sequer, a não ser que seus despachos como ministro do governo Rodrigues Alves possam ser considerados obras literárias:

Outro fato da mesma natureza que apaixonou os ânimos da academia, chegando a criar uma atmosfera de crise, foi a eleição de Lauro Muller em 1912. Desta vez tratava-se de alguém que não era escritor nem possuía livro publicado, como exigiam os estatutos. Para atender esse último requisito, teve o candidato de mandar editar em volume um discurso. Medeiros e Albuquerque que fiscalizou a impressão do trabalho em Paris diz haver escolhido o papel mais grosso e os tipos maiores, não conseguindo assim mesmo fazer com que o “livro” ultrapasse as proporções de um simples folheto. Lima Barreto, comentando sarcasticamente o fato, dizia que o discurso fora impresso em papelão e letras garrafais. (BROCA, 2005, p. 106).

Então, conclui-se que as glórias literárias para serem conquistadas precisam, antes de mais nada, da habilidade do futuro homenageado em fazer articulações políticas. Não basta o valor artístico de sua obra, se o candidato não conseguir penetrar na couraça que cerca a elite intelectual, dona de baração e cutelo na decisão de quem poderá “imortalizar-se”, ao transpor as portas da Academia Brasileira de Letras. Para Lima Barreto, a tentativa foi frustrante a ponto de ele próprio demonstrar desânimo conforme se segue:

Em carta a Monteiro Lobato, Lima Barreto explicava o insucesso: “Sei bem que não dou para a Academia e a reputação de minha vida urbana não se coaduna com a sua respeitabilidade. De modo próprio, até deixei de freqüentar casas mais ou menos de cerimônia – como é que podia pretender a Academia? Decerto não...” (BROCA, 2005, p. 41).

E a falta de habilidade para lidar com a cabala dos votos acadêmicos se manifesta claramente na crônica *Palavras dum simples*, na qual o autor idealiza a política como um fator para tornar a vida das pessoas mais cômoda e feliz, mas que no Brasil ocorre exatamente o contrário (BARRETO, 1961a, p. 58). Pelo acompanhamento permanente que faz dos fatos internacionais, Lima Barreto reconhece, ao analisar a experiência dos outros países, que a política é o caminho para proceder às transformações que levem o Brasil à modernidade. Por isso, muito embora evidencie desencanto com os rumos dados à política no país e,

conseqüentemente, com a incoerência dos políticos, o autor continua acreditando na possibilidade de haver mudanças institucionais e se posiciona ideologicamente pelo maximalismo², deixando entrever que, enquanto intelectual, não se aliena diante da situação desfavorável e aspira a uma alternativa diferenciada para a conjuntura nacional:

Seria capaz de deixar-me matar, para implantar o régimen maximalista, mas a favor de Fagundes ou de Brederodes não dou um pingão do meu sangue. Tenho para mim que se deve experimentar uma “tábua rasa” no régimen social e político que nos governa; mas mudar só de nomes de governantes nada adianta para a felicidade de todos nós. (BARRETO, 1961a, p. 59).

O cronista aspira a uma mudança radical, que leve o país a transformações estruturais no contexto sociopolítico. O modelo republicano não atende suas expectativas, à medida que os políticos “nos azucrinam os ouvidos com velhos tropos quando querem satisfazer as suas ambições”. (BARRETO, 1961a, p. 59). Por outro lado, tomando a questão na perspectiva do povo, entende que este é, muitas vezes, massa de manobra na visão dos políticos:

Os pobres-diabos que se apaixonam por essas especulações de políticos é que levam o “chanfalho” da polícia e sofrem perseguições. São causas que nós, humildes, não devemos esposar, porque elas não representam nenhum ideal elevado, nem nada de sincero e sério. (BARRETO, 1961a, p. 60).

Confirmando que política é algo a ser tratado num nível acima do que acontece nas brigas paroquiais, tão a gosto do cenário brasileiro, o cronista alerta os desavisados que se empolgam em empunhar falsas bandeiras cuja simbologia vazia de princípios genuínos só servem para sustentar os oportunistas.

Voltando aos aspectos ligados à arte, na crônica intitulada *O futurismo*, Lima Barreto (1956a, p. 67-68) manifesta sua opinião sobre os intelectuais que propagam as idéias futuristas, conforme o pensamento filosófico de Marinetti. Durante o ano de 1922, São Paulo estava em plena efervescência estética, com a Semana de Arte Moderna, iniciada em 15 de fevereiro. *Klaxon*, a revista enviada por Sérgio Buarque de Holanda e lida por Lima Barreto, era o veículo mediante o qual os modernistas divulgavam suas idéias. Tinha uma editoração considerada revolucionária para os padrões da época, além de um *design* muito diferente do adotado comumente pelas revistas de arte. A idéia era chocar a sociedade, por isso o tratamento gráfico era totalmente desprovido de qualquer convencionalismo.

² Maximalismo – expressão adotada pelos socialistas após a II Internacional. Pressupõe um programa máximo de implantação do socialismo, a ponto de superar o regime capitalista, em oposição àqueles que propunham um programa mínimo, que conviveria com o capitalismo, através da política partidária. (Nota do autor da dissertação).

A crônica registra, portanto, a reação da intelectualidade da época ao movimento modernista, pois se sabe que, até por conta de sua proposta de ser impactante, não teve aceitação plena da comunidade artística brasileira. Lima Barreto se inscrevia entre aqueles que tinham restrições à proposta modernista e manifesta sua oposição, com esta crônica vazada de ironia:

Recebi e agradeço uma revista de São Paulo que se intitula *Klaxon*. Em começo, pensei que se tratasse de uma revista de propaganda de alguma marca de automóveis americanos. Não havia para tal motivos de dúvidas, porque um nome tão estrambótico não podia ser senão inventado por mercadores americanos para vender seu produto. (BARRETO, 1956a, p. 67).

Com este posicionamento, o cronista rejeita a idéia da arte como um mero objeto de consumo, confrontando a ideologia da sociedade capitalista em que “[...] os negociantes americanos possuem um talento especial para criar nomes grotescos para batizar as suas mercancias.” Quando reduz o movimento modernista à descoberta do futurismo por São Paulo, como “[...] umas novidades velhas de quarenta anos”, o autor questiona se ele é tão original quanto apregoa (BARRETO, 1956a, p. 67).

Ao reduzir a gênese do movimento modernista aos desvarios de Marinetti, Lima Barreto demonstra tão somente sua profunda antipatia “[...] contra o grotesco ‘futurismo’, que no fundo não é senão brutalidade, grosseria e escatologia [...]”. (BARRETO, 1956a, p. 68), ao mesmo tempo que afirma, ironicamente, não desejar se opor aos modernistas: “O que há de azedume neste artiguete não representa nenhuma hostilidade aos moços que fundaram a *Klaxon* [...]”. (Idem, *ibidem*).

Diante do vasto painel oferecido pelas crônicas analisadas neste capítulo, entende-se que Lima Barreto discute sobre as várias facetas de atuação do intelectual e critica o processo mediante o qual a intelectualidade se move no panorama cultural brasileiro. A própria relação entre a elite que monopoliza o conhecimento e as camadas que o consomem se dá de maneira contraditória: o imaginário popular se constrói a partir de uma visão de mundo que não é a sua, mas, no entanto o conduz. Conforme explica Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo:

O homem brasileiro comum habituou-se a pensar a partir de imagens criadas por seus intelectuais. Uma contradição se se considerar uma sociedade de maioria analfabeta. Maior contradição ainda é ser a Literatura a responsável dessas imagens. (FIGUEIREDO, 1997, p. XIX).

A observação da autora é oportuna, quando se verifica no próprio desfiar das crônicas aqui analisadas que o imaginário popular se constrói a partir das histórias

que circulam pela tradição geral. Estas, por sua vez, são, em grande parte, fruto das narrativas que compõem o acervo cultural dos povos. Ou seja, as narrativas ajudam a fazer o país se compreender, mesmo que esse reconhecimento nem sempre vá ao encontro da idealização acalentada pela sociedade.

Reconhece-se a necessidade de um alinhamento à modernidade, apesar de se vivenciar uma estrutura terceiro-mundista, cujo protagonismo é assumido por aqueles que detêm o discurso do moderno, mas não a *praxis*. O exercício da crônica para o intelectual Lima Barreto é, pois, o espaço crítico em que emerge a tensão entre a necessidade do moderno e a busca por uma identidade periférica, inserida num contexto cultural independente da hegemonia da onisciência dos doutores.

Exemplo dessa situação se evidencia na crônica *As reformas e os doutores*, em que Lima Barreto (1956a, p. 229-246) questiona a eficácia das propostas desses doutores, no sentido de empreender transformações, ou melhor dizendo, remodelações na burocracia estatal: “Pois, meus senhores, saibam de uma coisa: os ‘bispos’ e os doutores na ciência infusa do papelório fizeram obras tão perfeitas que, em uma das tais remodelações, foram criadas duas repartições, para tratar do mesmo assunto.” (BARRETO, 1956a, p. 230). Apesar da flagrante inaptidão para lidar com assuntos que fogem à sua competência, a posse de um diploma de ensino superior é o suficiente para credenciar os doutores para o exercício do papel de reformadores que, na conotação do texto, adquire a função de modernizadores. É importante perceber que essa pseudo-superioridade é também autenticada pelo povo, acostumado a reconhecer no doutor a fonte do saber:

É de admirar isso, porquanto está no consenso do país, tanto do povo como da gente graúda, que um “doutor” mal saído da academia, como dizemos, sabe tudo e mais alguma coisa. [...].

Para o povo até, indiferentemente, o engenheiro é capaz de curar e o médico de construir estradas de ferro.

O governo, na sua tríplice face, não vai tão longe; mas a sua predileção pelo doutor é notável. (BARRETO, 1956a, p. 232).

Cabe, portanto, romper com essa tradição de onisciência doutoral, porque ela contribui para a continuidade da incompetência dos ocupantes dos cargos públicos, mesmo sem a mínima condição para isso: “Para dirigir o Lloyd, nomeiam-se engenheiros, bacharéis e médicos que nunca guiaram uma catraia de quitandas; para administrar uma colônia agrícola, um bacharel em direito, que nunca plantou um pé de couve.” (BARRETO, 1956a, p. 239).

Como intelectual empenhado em encontrar caminhos para superação desses aspectos sombrios da cultura brasileira, avassalada pelo patriarcalismo dos doutores de vasta ciência, mas de pensamento curto, Lima Barreto instiga o próprio povo a repensar o papel complementar que cumpre como subalterno nessa estrutura de poder:

De resto, eles [os doutores] não são os únicos culpados; o povo o é também. Na sua limitação e estreiteza de vistas, na sua ignorância e indigência mental, ele prestigia esses seus algozes doutorais, para os quais crescem os impostos, vêm outros novos, arranjam-se empréstimos onerosíssimos, a fim de serem mantidos os seus empregos e achegos, causando tudo isso o encarecimento progressivo da vida.

[...]

O povo admira-os; pois bem: sua alma sua palma. (BARRETO, 1956a, p. 270).

Desta forma, Lima Barreto faz perceber que o papel do intelectual, além de interpretar para seus leitores o *ethos* da sociedade brasileira, no seu costume arraigado de sacralizar os doutores, é também de romper com esses valores cristalizados. Ajuda-o nesse sentido o conhecimento adquirido na longa convivência no serviço público, para desvendar os meandros mediante os quais acontecem as pseudo-reformas institucionais. Apesar de simularem o percurso da modernidade, estas reformas, na verdade, reforçam o tradicionalismo da sociedade patriarcal, com a distribuição de cargos a doutores pretensamente preparados para exercê-los, mercê do diploma universitário e do compadrio.

Nesta reunião de crônicas mediante as quais foram discutidos alguns *flashes* da formação e do papel do intelectual na realidade brasileira, pôde-se evidenciar um recurso importante na escritura de Lima Barreto: o humor. Na verdade, o clima de absurdidade vivenciado em algumas situações da Primeira República proporciona ao cronista uma abordagem humorística que, de repente, ganha foros de seriedade, quando se aprofunda na análise do fenômeno observado.

Os Estados Unidos são um alvo constante das crônicas de Lima Barreto. Dois aspectos são mais presentes em sua crítica: as articulações políticas que aquele país já desenvolvia naquela época para conquistar a liderança entre as nações com que mantinha relações comerciais e a violência do preconceito racial, inconcebível num país que se dizia campeão da democracia. Em *Coisas Americanas I e II*, Lima Barreto (1961a, p. 195-198) flagra a presença de um certo Almirante Caperton, à frente de dois ou três navios de guerra americanos ancorados na Baía da Guanabara. Considerando o passado do Almirante, com fama de ter feito uma campanha intervencionista nas Antilhas, sua presença no Brasil em época

conturbada como aquela vivida na Primeira República podia ser entendida como uma ameaça à soberania do país, conforme o comentário do autor:

Especialista em intervenções na vida íntima das fracas repúblicas de origem ibérica é de crer que Sua Excelência esteja se aborrecendo de contemplar as belezas da Guanabara e com gana de fazer qualquer coisa bem americana. O almirante não é um contemplativo; é um homem de ação e não poderá levar muito tempo nesse quietismo enervante. Apesar dos mimos e festas, ele há de ter desejo de agir conforme seu temperamento. (BARRETO, 1961a, p. 195).

Os “mimos e festas” são por conta de que, naquele momento, em função de a nascente indústria cultural dos Estados Unidos já ter angariado simpatia na população brasileira, havia uma forte americanofilia circulando entre as pessoas. O público se apropriava do *American way of life* como modelo de vida ideal, no qual se resumia todo o *glamour* visto, principalmente, nas telas de cinema. Neste sentido, humoristicamente o autor considera “[...] de bom alvitre continuar a informar os leitores das belezas, das liberdades, da transcendente generosidade, tudo superior, enfim, que caracteriza a civilização americana.” (BARRETO, 1961a, p. 197). A frase irônica demonstra a argúcia de Lima Barreto em detectar o que, segundo Eric Hobsbawm já estava patente na civilização ocidental:

Mesmo em 1914, os EUA já eram uma grande economia industrial, o grande pioneiro, modelo e força propulsora da produção de massa e da cultura de massa que conquistaram o globo durante o século XX, e, apesar de suas muitas peculiaridades, eram a extensão da Europa no além-mar, enquadrando-se no Velho Continente sob a denominação de “civilização ocidental”. (HOBSBAWM, 2005, p. 24).

Com uma visão irônica do encantamento americanófilo, Lima Barreto opõe a esta fascinação incondicional dos simpatizantes o testemunho do jornalista Jules Huret, quando constata a intolerância racial no tratamento dos negros nos bondes de New Orleans, estigmatizados por uma tela de arame que lhes reservava lugares separados dos demais passageiros, na qual se lia a seguinte placa: “‘Colored patrons only’ – para passageiros negros, unicamente”. (BARRETO, 1961a, p. 197). A crítica se completa com o autor criando habilmente uma empatia do leitor com o negro americano na perspectiva do brasileiro, habitante de um país de mestiços e, portanto, passível de tratamento de igual “distinção”:

É preciso lembrar, para provocar o amor dos brasileiros, de todos eles, pela grande república dos dois oceanos, que a teoria *yankee* a respeito é a mais simples possível; e pode ser resumida naquela frase nossa e muito comum nos bate-bolas jornalísticos e de estalagem: quem escapou de branco, negro é. (BARRETO, 1961a, p. 198).

Como intelectual combativo que considerava o debate e a esgrima de idéias o melhor campo de batalha para superar a atitude defensiva de algumas percepções

mais limitadas, Lima Barreto faz da crônica sobre as americanidades, utilizando de maneira humorística a presença colonialista da esquadra americana no país, um meio de reflexão sobre este triste charme da burguesia americanizada da sociedade brasileira. De acordo com Elias Thomé Saliba, o riso e a ironia foram dois recursos utilizados pelos intelectuais da Primeira República para mostrar a compreensão do real:

Se, em termos mentais a experiência republicana dos primeiros anos foi a experiência do malogro, do desencanto e da desilusão, a saída pela via da comicidade, da sátira e da irrisão apresentou uma estratégia, senão de salvação, pelo menos de sobrevivência. Se houve uma retórica que não parecesse oca, vazia e “fora de lugar” no Brasil da Primeira República, essa retórica foi a da ironia e da comicidade. Visto na sua vertente satírica, era um humor que explorava, não raro, a enorme desproporção entre o possível e o real, ou entre o projeto e a realidade do país. (SALIBA, 1997, p. 402).

Embora pudesse estar por aqui ocasionalmente nos idos 1917, época em que foi escrita essa crônica, seguramente o bravo Almirante Caperton não se surpreenderia de saber que cerca de 47 anos depois, seria organizada uma denominada *Operação Brother Sam* (o nome, por si só já é risível, pois traduz a iniciativa de um irmão acudindo o outro), em que uma força-tarefa vinha disposta a intervir militarmente no Brasil republicano de 1964. Segundo o jornalista Muniz Bandeira (1977, p. 173), “[...] uma operação de tamanha magnitude, como a *Brother Sam*, não se realizaria, certamente, sem a conivência e o conhecimento, pelo menos em suas linhas gerais, de alguns brasileiros.” Donde se conclui que a retórica irônica de Lima Barreto tem também o traço da modernidade ao abordar fatos que se repetem arquetipicamente no tempo, projetando-se da Primeira República para as outras repúblicas que são vivenciadas neste Brasil em busca de seu *status* de nação soberana.

3.2 A imprensa observada pela crônica

Fazendo um recorte na *História da imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré (1999), se verifica quão conturbado foi aquele momento de final do século XIX e início do século XX para a sociedade, em função das transformações sociopolíticas pelas quais passava o país. Após o tumultuado governo de Deodoro, inaugurando a República, havia assumido Floriano Peixoto que, fazendo jus ao epíteto de Marechal de Ferro, sufocara tenazmente as revoltas que sacudiam a jovem República, atônita em meio à resistência dos monarquistas, os interesses dos

latifundiários, o oportunismo da burguesia ascendente, a voracidade dos jacobinos de obediência cega a Floriano e os anseios do povo que, como sói acontecer, ficava flutuando ao sabor dos acontecimentos, sem presença decisiva nos destinos da nação.

Lima Barreto retrata oportunamente a conjuntura desta época em seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. O Major Policarpo Quaresma, ao se conscientizar de toda a estupidez autocrática do regime florianista, que passava em armas impiedosamente prisioneiros indefesos, acaba sendo considerado um lesa-pátria e recebendo o mesmo tratamento dado àqueles infelizes. Aquela fase tumultuada do Brasil e particularmente da capital da República é igualmente agitada para a imprensa, conforme explica Sodré (1999, p. 260): “A imprensa refletiu claramente esse quadro: o florianismo empolgou parte dos militares, parte dos intelectuais – parte da imprensa; a classe média precoce, relativamente antiga e peça principal das lutas políticas do país de há muito”.

O mesmo autor mostra que estes embates foram importantes para marcar a longevidade da imprensa no período: os órgãos da grande imprensa, como o *Jornal do Brasil*, mesmo de linha monarquista, conseguiram sobreviver às investidas jacobinistas, porque representavam os interesses de classes poderosas. Outros, como *O Brasil*, sucumbem à transitoriedade mórbida da imprensa nanica, pois sua atuação independente era uma temeridade em tempos em que se impunha a obediência. Esta disparidade marca o que Sodré observa como uma das grandes transformações implementadas na imprensa brasileira:

Nos fins do século XIX estava se tornando evidente, assim, a mudança na imprensa brasileira: a imprensa artesanal estava sendo substituída pela imprensa industrial. A imprensa brasileira aproximava-se pouco a pouco dos padrões e das características peculiares de uma sociedade burguesa.

[...]

A passagem do século, assim, assinala, no Brasil, a transição da pequena à grande imprensa. Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas, cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício de sua função. [...] Está naturalmente ligada às transformações do país, em seu conjunto, e, nele, à ascensão burguesa, ao avanço das relações capitalistas: a transformação na imprensa é um dos aspectos desse avanço; o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou menor porte. (SODRÉ, 1999, p. 261; 275).

Este momento de transição para estrutura empresarial também se caracterizou pela aquisição de gigantescas rotativas para a impressão dos jornais e às inovações tecnológicas da invasão das máquinas. É uma época em que, para as atividades humanas, se inventavam mecanismos que pudessem fazê-las melhor. O genial Charles Chaplin expressa com extrema felicidade este momento vivenciado

pela humanidade no seu filme *Tempos Modernos*, lançado em 1936, no segmento em que apresenta um capitão da indústria sendo convencido por um grupo de inventores para adotar uma máquina destinada a fazer o operário alimentar-se sem ter de abandonar o posto de trabalho. Com isso, mantinham-se os níveis de produção exigidos pela dinâmica capitalista, sem se descuidar da necessidade básica do homem feito máquina. O filme mostra a total reversão de valores, em que o ser humano fica a serviço da máquina, em lugar da situação contrária. No entender de Flora Süssekind, a imprensa sofreu, com a industrialização, os impactos dessa transformação:

[...] a entrada quase simultânea de diversos aparelhos (cinematógrafo, gramofone, fonógrafo) e transformações técnicas (da litografia à fotografia nos jornais, por exemplo) indica significativa alteração nos comportamentos e na percepção dos que passaram a conviver cotidianamente com tais artefatos. (SÜSSEKIND, 1987, p. 26).

A própria introdução da máquina de escrever nas redações se tornou um objeto de rejeição para muitos jornalistas, acostumados ao artesanato das letras para abrilhantar a inventividade das idéias, num processo de produção já consagrado pela prática cotidiana da escrita. O uso da máquina de escrever tornou-se complementar à escrita com a pena. É como se fosse um retrabalho a que o cronista ficasse submetido, sendo obrigado a “fazer um artigo duas vezes” e assim cada vez mais acossado pelo império das novas práticas mecanicistas. Segundo Flora Süssekind, o uso da máquina instaura uma nova relação entre o produtor do texto e a sua escrita, à medida que

[...] hesitante, o escritor parecia ciente de que, à substituição do desenho da própria letra pelo gesto mecânico de datilografar e pelos tipos padronizados das máquinas, se seguiriam, de um lado, uma espécie de confronto em cadeia com os mais diversos artefatos modernos e, de outro, uma agonia da imagem da literatura como uma atividade próxima ao artesanal e marcadamente personalizada. Em parte, é por isso que hesita diante da máquina, diante da substituição do traçado manual pelo registro mecânico. (SÜSSEKIND, 1987, p. 28).

Mas não foi apenas a industrialização que marcou a hegemonia da grande imprensa no Brasil. Na crônica *Leitura de jornais*, Lima Barreto (1956a, p. 103 – 106) expõe que os grandes jornais se vêem, muitas vezes, a serviço dos interesses da elite, como no tema em questão – o embelezamento das cidades –, em detrimento de resolver os problemas enfrentados pela população em geral, como a construção de moradias.

O autor leva seu texto a viajar pela Ásia e compara o interesse dos grandes jornais brasileiros com as construções luxuosas com o porte dos “[...] tantos monumentos célebres do mundo inteiro, desde o ‘Palácio do Serralho’, em

Constantinopla, até o Taj-Mahal, de Agra, na Índia.” (BARRETO, 1956a, p. 103). Enquanto *O Jornal* lamenta-se porque a prefeitura abandonou o projeto de construção de um *stadium* no Leblon, o jornal *O Dia* descrevia a multiplicação dos barracos na Favela, no Salgueiro, no Nheco e em outras comunidades pobres. E o cronista ainda lembra que, em Buenos Aires, a iniciativa do governo municipal preferiu construir casas a se preocupar com pistas e arenas para a prática do atletismo. O foco do noticiário na perspectiva do cronista mostra quais eram os interesses defendidos pela grande imprensa associada à prefeitura empenhada em promover elitização estética da cidade:

Por aí, vim a concluir que a nossa administração se guia pela estética urbana dos rajás asiáticos e que, sob este aspecto, ela é absolutamente original nestas Américas e talvez nas européicas.

Os seus arquivos, o que faz supor a descoberta do plumitivo do *O Jornal*, devem regurgitar de planos de prados, coliseus, frontões, boliches, teatros, palácios, etc., etc. (BARRETO, 1956a, p. 106).

A ironia manifesta a iminência de uma parceria de conveniência entre a edilidade e a grande imprensa em implementar obras faraônicas cuja utilidade nem sempre corresponde às necessidades mais prementes da população. Neste sentido, nada é mais salutar que o comentário final do cronista: “A leitura dos jornais é sempre utilíssima, como já disse o outro.” (BARRETO, 1956a, p. 106). Este é um recurso em que o cronista traz o leitor para o diálogo, aproximando-se dele para a conversa e exercendo todo seu fascínio e sedução. O “outro” é o próprio leitor dos jornais, quando identifica no noticiário a razão de ser dos comentários do cronista, o que lhe faz saltar para frente e dizer algo como: “É isso mesmo!”.

As pressões externas, mediante censura, empastelamento ou vigilância policial, sempre foram uma sombra que paira sobre a liberdade de imprensa nestes anos republicanos. Em *A Maçã e a Polícia*, Lima Barreto (1961a, p. 74-75) está na defesa do semanário *A Maçã*, do escritor Humberto de Campos, que se encontra sob a vigilância da polícia, em função de suas críticas ao governo. E a defesa é veemente, porque está em jogo a independência do trabalho intelectual que, dentro daquilo em que o cronista acredita, só admite críticas de outros escritores:

A polícia, pela sua feição própria, é incapaz desse papel de censura de qualquer manifestação do pensamento. Ela é uma emanção do governo; e é da natureza dos governos não admitirem crítica. Quando se os critica, ela apela para a ordem e para a moralidade. Daí o perigo que há em se entregar à polícia qualquer poder que incida sobre a liberdade de pensamento. (BARRETO, 1961a, p. 74).

No exercício do jornalismo, Lima Barreto acabou também exercendo o papel de um historiador no acompanhamento daqueles anos da Primeira República,

marcados por desmandos de autoridade, em função do jogo de xadrez político que marcava cada eleição, especialmente quando fosse presidencial. Segundo Hélio Silva (1975, p. 108-111), o período em que vigiavam *A Maçã* estava particularmente tumultuado pela publicação, em 1921, de duas cartas atribuídas ao presidente da República eleito, porém ainda não empossado, Artur Bernardes, agredindo a Marinha e o Exército e um dos seus mais destacados oficiais superiores, o Marechal Hermes da Fonseca. Isto foi suficiente para acender o estopim de uma crise institucional que se estenderia por mais de um ano, envolvendo inclusive as Forças Armadas (SILVA, 1975, p. 108-111). Em *Palavras de um simples*, Lima Barreto explica como via a crise política vivida naquele momento:

A questão versava sobre uma falsificação de cartas, atribuídas ao Senhor Arthur Bernardes, atualmente eleito presidente da República. Tais cartas continham insultos ao Exército e os adversários do Senhor Bernardes excitaram os brios da força armada contra ele, baseados nas referidas missivas. O intuito dos opositores à candidatura do Senhor Bernardes era mover o Exército contra esta, vetá-la e, caso fosse possível, impedir a posse do mesmo senhor pela força. (BARRETO, 1961a, p. 59).

Em situações como essa, o empastelamento de jornais e sua vigilância pela polícia foram recursos comuns utilizados na época para silenciar a imprensa desfavorável aos rumos que tomava a política. Portanto, a atitude de Lima Barreto, ao se insurgir contra censura policial, significava a luta pelas garantias ao trabalho intelectual do jornalismo:

Polícia foi feita para prender gatunos e assassinos e nunca para fazer crítica literária, sob qualquer ponto de vista. [...]. Conforme se diz em estilo diplomático, eu protesto contra a censura policial feita à revista de Humberto de Campos, em nome da liberdade de pensamento e tendo em vista a incompetência literária da política para fazer censura de escritos e a sua falta de autoridade moral. (BARRETO, 1961a, p. 75).

Porém, ao mesmo tempo em que defendia a liberdade de imprensa, Lima Barreto também soube satirizar aquelas situações que lhe antipatizavam nos jornais, como ocorre no romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Entretanto, a caricatura da grande imprensa apresentada no romance acabou por prejudicar o reconhecimento do seu trabalho, recebendo Lima Barreto a censura branca da maior parte dos críticos do seu tempo, que teimavam em identificar, nos personagens ali relatados, figuras dos mais acatados no cenário jornalístico.

Segundo Figueiredo (1998, p. 161), apenas cerca de 30 anos depois da publicação, “[...] na enquete feita por intelectuais brasileiros, em 1941, pela revista *Acadêmica*, o romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* ficou entre os mais votados na lista dos dez melhores romances da nossa Literatura.” E a autora

recupera, em análise centrada na trama, o verdadeiro valor ficcional do romance, como um estudo sobre o papel dos intelectuais que gravitavam na sociedade brasileira da época:

Se tomarmos como pressuposto a opção de Lima Barreto de, através da Literatura, refletir sobre a função do intelectual frente aos dilemas de nossa cultura e, com os recursos da forma literária, retirar dos leitores a venda dos olhos – a ampliar, agitando os fatos do cotidiano, compreende-se a escolha desse romance para se lançar como escritor. (FIGUEIREDO, 1998, p. 161).

O mesmo convite para ampliar a leitura crítica pode ser feita com relação à imprensa brasileira, na crônica *Os nossos jornais* (BARRETO, 1961b, p. 53 – 57). O autor parte da observação de Jean Jaurès³ sobre o fato de os jornais brasileiros abordarem parcimoniosamente os assuntos estrangeiros, para discorrer sobre diversos outros defeitos neles identificáveis.

Uma das primeiras disfunções das folhas nacionais seria a proliferação de seções contendo notícias sobre repartições públicas, sem nenhum interesse para o leitor médio. Parece que o noticiário oficial deseja sufocar o leitor com um excesso de informações inúteis e demonstrar assim uma falsa efetividade no tratamento dos assuntos governamentais.

Outro fator de indignação cultural dos jornais seria o espaço dedicado às notícias binoculares, numa alusão explícita à revista *O Binóculo*, dedicada aos assuntos mundanos e voltada a ensinar boas maneiras: “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.” (BARRETO, 1961b, p. 54). A excessiva preocupação em fixar no país valores alienígenas demonstra a contribuição da imprensa para expor aos quatro ventos o provincianismo da sociedade brasileira: “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, 1961b, p. 54).

Aliás, a relevância dada por estes assuntos binoculares segue como uma iniciativa de uma pretensa elite jornalística em desejar autopromover-se, diminuindo a auto-estima comum, ao mostrar conhecimento destes refinamentos à francesa.

³ Jean Jaurès (1859-1914) foi político, filósofo, historiador e jornalista, tendo fundado o jornal *L'Humanité* em 1904. Foi um dos membros do Partido Socialista Francês e lutou pela unificação do movimento socialista na França, o que veio ocorrer com a formação da Seção Francesa da Internacional Socialista (SFIO). A crítica aos jornais brasileiros citada por Lima Barreto foi feita por Jaurès durante visita ao Brasil em 1911. (Fonte: BATALHA, Cláudio. O ano em que o socialismo visitou o Brasil. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 67-71, fev. 2004).

Vale a pena citar o trecho que está ao final da crônica em análise, que mostra a importância dada *soi-même* aos assuntos tratados no *Binóculo*:

Cá tenho o “Binóculo” que me aconselha a usar o chapéu na cabeça e as botas nos pés. Continuo a leitura. A famosa seção não abandona os conselhos. Tenho mais este: as damas não devem vir com *toilettes* luxuosas para a Rua do Ouvidor. Engraçado esse “Binóculo”! Não quer *toilettes* luxuosas nas ruas, mas ao mesmo tempo descreve essas *toilettes*. Se elas não forem luxuosas haveria margem para as descrições? O “Binóculo” não é lá muito lógico... (BARRETO, 1961b, p. 57).

Além disso, o cronista demonstra uma percepção apurada quando comenta a elegância adocicada dos personagens que seguem os preceitos binoculares. Na crônica *Com o “Binóculo”* (BARRETO, 1961b, p. 71-72), o autor flagra uma cena no Largo da Carioca, onde um grupo de cavalheiros em ricas fatiotas e damas em suas *chics toilettes* aguardam os bondes especiais que iam levá-los a uma festa hípica no Jardim Botânico.

O séquito parecia estar enquadrado no mais rigoroso figurino europeu, a não ser por um detalhe prosaico: para acompanhar o passeio das celebridades, havia uma ruidosa charanga executando polcas e outros gêneros musicais que não se coadunavam com o brilharco daquela aristocracia. A cena desperta o seguinte comentário do cronista: “Não é de estranhar que as pessoas binoculares vão a festas e piqueniques, mas assim, charanga à porta, a puxar o cortejo com um dobrado saltitante, julgo eu que não é da mais refinada elegância.” (BARRETO, 1961b, p. 72).

A interpretação que se faz de todos estes fatos binoculares é que, na sociedade brasileira, a *finesse* daqueles que se inscrevem na elite é, na verdade, mais uma fachada que um valor cultural. Ao se assestar o binóculo para observar o comportamento destes personagens, vêem-se apenas os sinais exteriores de uma riqueza vazia, cuja desconstrução se dá facilmente na simples análise de suas ridículas regras de bom-tom ou com a presença de uma charanga em tarde de elegância hípica.

Na mesma linha destas notícias binoculares, se seguem as colunas que ocupam seus espaços com efemérides sociais, por mais medíocres que sejam: “Tipos ricos e pobres, néscios e sábios, julgam que as suas festas íntimas ou os seus lutos têm um grande interesse para todo mundo. Sei bem o que é que se visa com isso: agradar, captar o níquel com esse meio infalível: o nome no jornal.” (BARRETO, 1961b, p. 54).

Em ambiente de prestígio social, a superexposição do próprio nome e da família no jornal era o desejo de muita gente. E este acesso era possível, pois lá estariam os colunistas de plantão, sempre bem dispostos a escrever as mais “interessantes” notas sociais, para narrar quanto batismo, casamento, aniversário ou outras celebrações existissem, desde que houvesse, em troca, alguns cobres. A mercantilização dos espaços nobres de suas páginas desvirtuava totalmente o jornal, tornando-o mais um veículo de propaganda que um órgão que tratasse do interesse da sociedade. Desta maneira, havia o contra-senso de a coluna social não tratar dos reais interesses da sociedade e sim dos caprichos das celebridades. Pior é que esta prática se alastrou e se perpetuou nos tempos, a ponto de ser predominante até a contemporaneidade.

Um terceiro aspecto também registrado pelo cronista como onipresente nas páginas dos jornais eram os 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.” (BARRETO, 1961b, p. 55).

Após mostrar o que existe em demasia, o cronista alinha o que falta para os jornais cumprirem devidamente seu papel como veículos de informação. E a primeira falta é justamente de um espaço mais generoso para aqueles aspectos que deveriam ser as atividades-fim dos jornais:

Seria 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. São tão baldos de informações que, por eles, nenhum de nós tem a mais ligeira notícia da vida dos Estados. (BARRETO, 1961b, p. 56).

O comentário denota um contra-senso, já que se entende que o jornal deva ser um veículo de informação por excelência. A magia para seduzir o leitor está justamente em despertar freqüentemente sua curiosidade, com a exploração de temas que o prendam incondicionalmente à narrativa.

Lima Barreto poderia discorrer longamente sobre esta capacidade, pois demonstrou sua maestria em prender o leitor numa série de reportagens publicadas no *Correio da Manhã*, de 28 de abril a 3 de junho de 1905, e mais tarde reunidas em livro por Beatriz Resende, com o título *O subterrâneo do Morro do Castelo*. Durante as reportagens, o jornalista assume o papel de folhetinista e mescla o noticiário do dia-a-dia do desmonte do Morro do Castelo com uma fantástica história de um

tesouro escondido pelos jesuítas, antigos habitantes do local, com lances burlescos, no melhor estilo dos folhetins tão apreciados pelo público.

Ainda neste sentido, o cronista também sente falta nos jornais de um melhor tratamento dos acontecimentos da própria cidade, como deveria acontecer com os julgamentos do Tribunal do Júri. Aqui, também se nota a menção de um tema sobre o qual Lima Barreto tinha um inegável domínio, por já ter participado como jurado em algumas oportunidades: “O júri, por exemplo, que, nas mãos de um jornalista hábil, podia dar uma seção interessante, por ser tão grotesco, tão característico e inédito, nem mesmo nos seus dias solenes é tratado com habilidade.” (BARRETO, 1961b, p. 56).

Diante de todas estas constatações, o cronista acaba por concordar com a crítica de Jean Jaurès sobre as fraquezas da imprensa brasileira e até reforça o argumento sobre o maltrato dos assuntos estrangeiros, quando flagra no *Correio da Manhã*, considerado um dos jornais modelares da época, a abordagem única e exclusiva de Portugal numa seção cujo título pretensioso é *O que vai pelo mundo*. Se a imprensa deve ser considerada o eco da estatura cultural de um povo, sente-se, com estas disfunções, que o brasileiro andava mal naquele início do século, com horizontes culturais tão estreitos como a crônica demonstra.

Por outro lado, verdadeira seção de vale-tudo, os apedidos formavam aquela parte do jornal em que eram publicadas contribuições, geralmente pagas ou solicitadas pelos próprios autores, constituindo-se num espaço no qual, mesmo as pessoas que não militavam no jornalismo profissionalmente tinham oportunidade de publicar seus textos, com uma variedade imensa de temas.

Em “*Mansão Olímpica*” e os “*Apedidos*” (BARRETO, 1961b, p. 242-245), o cronista tece comentários sobre esta peça jornalística, tendo como foco o *Jornal do Comércio*, um dos de maior circulação naquela época: “Os ‘apedidos’ do venerando órgão, porém, não obedecem à lei fatal da ‘mesma coisa todo santo dia’, que domina esta parte do mundo onde habitamos. Variam, de quando em quando e de modo imprevisto.” (BARRETO, 1961b, p. 242).

Assim, os apedidos, uma parte do jornal que, via de regra, era relegada a segundo plano, por sua própria natureza de ser um espaço para amadores, ganha uma nova significância, à medida que o autor desvenda o seu elemento diferenciador que é a variedade dos temas ali enfocados e a inventividade dos seus

autores. Tanto é seu entusiasmo pelos apedidos que Lima Barreto se propõe a estudá-los sistematicamente, quando tivesse tempo e dinheiro.

Entre os autores mais destacados nestes apedidos está a figura carismática do Príncipe Obá II d'África. Segundo o Professor Eduardo Silva (2005, p. 22-24), o Príncipe Obá II foi o nome que se atribuiu ao baiano Cândido de Fonseca Galvão, considerado descendente de uma estirpe de reis africanos. De volta da Guerra do Paraguai, onde se destacou por bravura, foi nomeado oficial honorário do Exército Brasileiro. A partir de 1877, passou a residir no Rio de Janeiro e começou a sistematicamente publicar artigos, especialmente na seção de apedidos, denunciando a situação de abandono dos escravos, negros libertos e homens negros livres. Sua representatividade entre os afro-descendentes era tanta que os interessados se cotizavam para a publicação dos seus apedidos, que depois eram lidos e discutidos. Além disso, também se tornou famoso pelos artigos candentes contra o banimento de D. Pedro II, após a proclamação da República, o que lhe acabou causando a perda da patente conquistada na Guerra do Paraguai.

Mas os apedidos não serviam só para reivindicações de cunho social. Também os literatos que não obtinham espaço em outros meios de divulgação ali lançavam seus textos, conforme mencionado pelo cronista: “Escreverei comentários às poesias daquele velho empregado do Tesouro, o Senhor Sesimbra de Araújo, que se propôs a fazer em versos, mais ou menos positivistas, a biografia do Senhor Joaquim Murtinho.” (BARRETO, 1961b, p. 243). E os positivistas são usuários constantes dos apedidos, pois mediante este espaço é que vão nutrir suas querelas em forma de infundáveis discussões:

As suas cisões, as suas descomposturas de alto estilo, mútuas ou nos outros, as suas engraçadas opiniões de toda ordem, as suas excomunhões, merecerão o meu trabalho, um estudo especial com um florilégio cuidadoso e bem escolhido de suas sentenças inapeláveis. (BARRETO, 1961b, p. 243).

Os apedidos são também consultados quando Lima Barreto deseja conhecer as questões que impactam a opinião pública em determinado momento, desde as decisões judiciais até os segredos de alcova. O autor se revela também um colecionador de retalhos, pois recorta e arquiva os apedidos, visando a um futuro tratado sobre o assunto. Em seu artigo *Fragmento de história, lembrança de paisagem: Lima Barreto, colecionador de retalhos*, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo explica como funciona esta iniciativa do autor: “Trata-se do estudo e análise de uma coleção de recortes e revistas, mescladas a anotações manuscritas,

versando sobre temas de ordem íntima (a parte mínima), política, cultura, literatura.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 76). A natureza fragmentária deste material remete a pesquisadora a percorrer o processo de criação de Lima Barreto, na coleta dos assuntos que iriam subsidiar seus textos, numa alquimia de fatos, personagens, tramas e enredos que adquiririam sentido em seus contos, romances e crônicas.

Investigando a originalidade dos apedidos, o cronista comenta a série de artigos de um certo Senhor Isidro Gonçalves, com o título de *Mansão Olímpica*. Lima Barreto faz uma paródia da mitologia grega para poder explicar, de maneira satírica, a escolha de título tão pomposo, pressupondo que a temática tratada nos artigos estaria próximo aos Deuses do Olimpo, trazendo, assim, “[...] a idéia de serenidade, de ordem, de placidez e pacato entendimento.” (BARRETO, 1961b, p. 244). Paradoxalmente, os artigos do Senhor Isidro Gonçalves são “[...] agitados, conturbados, cheios de obscuridades atormentadoras.” (BARRETO, 1961b, p. 244). O artesanato literário do articulista possui aquela erudição fragmentária tão a gosto da cultura popular, à semelhança da característica básica dos apedidos – a amplitude das idéias concebidas na experiência do cotidiano. Para ilustração desta originalidade, Lima Barreto reproduz os versos de Gonçalves, para finalizar a crônica:

“A vida tem desenganos!
Que fazem pasmar a mente!
Cuja alma sentiu e sente
Bem melhor que os levianos.

E assim foi sempre o mundo!
E assim o há de ser!
Não em parte! mas inteiro!!!
Leitor! se em algo és profundo,
Dá-me o teu modo de ver:
Se ele for justiceiro.”
(GONÇALVES *apud* BARRETO, 1961b, p. 245).

Em sua crônica *O Jornal e o Livro*, publicada no *Correio da Manhã*, de 10/12 de janeiro de 1859, portanto cerca de 50 anos antes de Lima Barreto publicar estes textos nos jornais cariocas, Machado de Assis trata de uma discussão comum daquela época sobre a possível animosidade entre a imprensa e a literatura. O texto interessa ao propósito desta dissertação justamente naquilo que o autor fala sobre a representatividade do jornal como formador de cultura popular:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.
O jornal, *literatura cotidiana*, no dito de um publicista contemporâneo, é a reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de

todos os talentos, onde se reflete, não a idéia de um homem, mas a idéia popular, esta fração da idéia humana. (ASSIS, 1997, p. 130-131; 132, grifo do autor).

O pensamento de Machado de Assis se aproxima da prática de Lima Barreto em suas crônicas. O aspecto que mais se evidencia é o fato de o jornal ter-se tornado um espaço potencialmente democrático, mesmo com as imposições da grande imprensa. Apesar destas imposições, o jornal é um veículo em que o autor e o leitor estão irremediavelmente em torno de idéias, seja em sintonia ou em desacordo. Ao percorrer as páginas de um jornal, é raro o leitor ficar indiferente às idéias que ali pululam: se as adotar, elas também serão suas; se as rejeitar, serão subsídio para a discussão.

Quanto à “literatura cotidiana”, não há melhor designativo desta possibilidade do que o oferecido pela crônica. Conforme lembra Margarida de Souza Neves, “[...] a riqueza do comentário imediato sobre a vida da cidade, aliado à qualidade literária inquestionável de alguns cronistas, dilui as fronteiras entre prazer e ofício para o historiador que se aventure a explorar essa particular documentação.” (NEVES, 1992, p. 77). Em Lima Barreto, o cronista se amalgama num historiador de costumes, à medida que consegue, a um só tempo, ser um leitor de jornais e um reinterpretaor das variadas impressões desta leitura em sua crônica.

4 A CRÔNICA E AS IMAGENS DO COTIDIANO

No capítulo 2 desta dissertação foi mostrado como as crônicas, enquanto narrativas históricas do século XVI, contribuíram para incorporar no imaginário europeu uma visão edênica da terra recém-encontrada nas Américas. Essa visão do paraíso, já apropriada pelo Ocidente a partir da crença nas Sagradas Escrituras desde a Era Medieval, se perpetuou no imaginário universal, à medida que, além de ser reproduzida exponencialmente nos textos dos primeiros historiadores, foi também repetida durante anos, na tradição oral e escrita dos próprios habitantes das terras colonizadas. Aliás, um dos grandes motivos para os viajantes se mobilizarem a fazer a América foi justamente a possibilidade de encontrar na nova terra a exuberância e a riqueza ambicionadas e retroalimentadas pelo imaginário da visão do paraíso, conforme comenta Celeste Ribeiro de Sousa:

Na verdade essas imagens vêm sendo usadas desde os primeiros cronistas que descreveram a paisagem brasileira para dar expressão à realidade inédita, exótica e surpreendentemente bela do continente recém-descoberto, os cronistas do século XVI lançaram mão da comparação, da hipérbole ou da metáfora, de modo a recriar a realidade fantástica presente nas descrições do Paraíso Terrestre. (SOUSA, 1997, p. 383).

A autora entende também que estas imagens dos cronistas antigos com relação ao Brasil ocorrem em duas vertentes: do paraíso terreno e do paraíso psicológico. Na perspectiva do paraíso terreno, o viajante vê o país com um solo fértil e águas cristalinas, uma paisagem convidativa, fauna abundante, clima ameno em que o Sol brilha intensa e permanentemente, pleno de riquezas naturais, enfim: o Jardim do Éden tropical. Como paraíso psicológico, o Brasil é procurado por ser um local onde viceja a liberdade política, social e moral. Aqui os imigrantes teriam um refúgio no qual se livrariam de todo tipo de perseguições e constrangimentos sofridos na Europa, onde até uma mera antipatia pessoal podia provocar indicição criminal. (SOUSA, 1997, p. 384-386).

Pois bem, essas imagens do paraíso repetidas *ad nauseam* ao longo dos séculos formam o que Sousa (1997, p. 388) denomina de **imagotipo** (grifo nosso), ou seja “[...] uma imagem cambiante que, na essência, não se altera.” Assim, apesar das contradições por que passa a sociedade brasileira, o imaginário coletivo continua assoberbado pelo olhar estrangeiro de que se vive numa terra abençoada por Deus e, portanto, livre de atribulações.

Essa perspectiva excessivamente otimista se origina das imagens elaboradas na cultura europeia e retransmitidas para o imaginário brasileiro, mediante um processo de assimilação cultural em que os intelectuais brasileiros têm ativa participação. São eles os maiores consumidores da produção literária e científica vinda do exterior e se encarregam de reproduzir esses elementos culturais nos canais de comunicação existentes na sociedade brasileira, como explica Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo:

O intelectual brasileiro transita numa zona de ambíguas inter-relações culturais, por considerar-se um intérprete da modernidade para a massa inculta do país. O lugar da periferia, frente à tradição ocidental, é angustiante, tenso, porém fonte de vantagens culturais porque torna possível o conhecimento e o usufruto dos bens intelectuais do centro. Nessa perspectiva, tomar para si a reflexão dos dilemas gerados pelos processos de homogeneização, em conflito com os anseios da crítica e diferenciação local, significa estar no centro de um difícil impasse. Um dos exemplos desse impasse está no confronto do intelectual com a expansão urbana, uma das formas de fixar-se no cenário moderno. (FIGUEIREDO, 2006).

Por sua vez, Sandra Jatahy Pesavento, ao verificar como acontecem as representações do imaginário no espaço urbano do Rio de Janeiro, percebe que esse processo ocorre mediante o que denomina “efeito do espelho”. Nesse processo, a imagem urbana representada pela vontade política de tornar o Rio de Janeiro uma Paris tropical se sobrepõe à sua realidade de capital de um país mestiço, ainda em vias de se tornar nação, para viver seu sonho de metrópole inserida na modernidade. A autora também indica que este predomínio do simbólico sobre o real é uma constante que vai prevalecer na própria construção identitária do país, tornando o imaginário social uma forma de representação do mundo legitimado pela crença, não pela comprovação da realidade. (PESAVENTO, 1999, p. 160-161).

E este processo legitimador enseja a inventividade dos intelectuais e dos meios de comunicação para a criação de símbolos que justifiquem a inserção do país na modernidade, quando proporciona a criação de truísmos subsistentes desde o início do período republicano, com frases semelhantes a: “O Rio civiliza-se”; “Rio de Janeiro, cidade maravilhosa”; “O Brasil é um país do futuro”; “Trata-se de um país em desenvolvimento”; “Nada impedirá o fato de o país cumprir o seu destino” e outras pérolas de igual teor nativista.

É ainda Pesavento (1999, p. 163) que considera caber ao escritor do início do século XX: “Traduzir uma visão literária do urbano que dê conta do mito parisiense e sua ressemantização nacional [...]”, sendo, “[...] ao mesmo tempo, original e também tributário da cultura universal.” Quando aborda o cotidiano, Lima Barreto inaugura um novo banco de imagens a serem percorridas pelo leitor, divorciadas das imagens

consagradas pela escritura oficial, ressignificando-as em suas crônicas. Esta aproximação com o cotidiano recupera a presença do real, e se afasta da idealização imagística do “por que me ufano do meu país”. Trata-se de uma linha de abordagem que estimula a reflexão sobre todos estes “imagotipos” (SOUSA, 1997, p. 388) e, além de tudo, busca desfazer os nós que enredam os crédulos nesse *élan* ufanista.

4.1 Imagens da modernidade na contracena com o imaginário periférico

Para Lima Barreto, a crônica, com seu hibridismo de ser metade notícia, metade narrativa, torna-se um veículo preferencial para percorrer os caminhos do imaginário do leitor, construído mediante os embates do cotidiano e o noticiário abundante dos jornais do início do século XX, época em que a dinâmica das transformações estonteava o povo do Rio de Janeiro. Uma avalanche de fatos inundava as páginas dos jornais ao mesmo tempo e ao cronista cabia reaproveitar o noticiário e metamorfoseá-lo num texto leve, ligeiro, de fácil decodificação para o leitor. Conforme explicita Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, ao comentar o papel do jornal no texto *Isaías Caminha no país da palavra*:

Um caleidoscópio de imagens projeta-se sobre a sociedade, através especialmente da palavra veiculada pela imprensa, sugerindo que a organização, o funcionamento, as transformações, enfim, da vida social estão na dependência das impressões orientadas pela palavra impressa. (FIGUEIREDO, 1998, p. 174).

Diante deste caleidoscópio de imagens, o noticiário se transformava em matéria-prima para o cronista estabelecer um proveitoso diálogo com o público, em que sua coluna passava a ser um ponto de encontro com o leitor. A formação do hábito de comparecer a esse ponto de encontro está justamente vinculada ao coloquialismo que Lima Barreto empresta às crônicas, quando compartilha com o leitor a observação dos diversos personagens, fatos e lugares com que se depara no cotidiano.

Um exemplo dessa riqueza estética pode ser verificado no texto *De Cascadura ao Garnier*. Aqui o Lima Barreto (1961a, p. 83-84) assume o papel do passageiro que toma o bonde no subúrbio e faz a viagem até o centro da cidade, mais propriamente, a Rua do Ouvidor. Por si só, o bonde é a metáfora do progresso, operando na interseção entre o atraso da periferia e a modernidade da cidade. Durante o deslocamento, o autor observa o motorneiro, titio Arrelia, que, ao

guiar o bonde da Light pelos subúrbios, assobia e faz graça com os circunstantes nas ruas enlameadas e povoadas de porcos, galos e cabras.

Quando atinge o centro da cidade, na altura do Mangue, o motorneiro transforma radicalmente seu comportamento, pois ali ele está no próprio espaço da modernidade, que lhe inspira veneração e respeito. Conclui-se que o próprio titio Arrelia, homem simples e modesto, protótipo do habitante dos subúrbios, deseja muito se alinhar àquele mundo da modernidade, por isso o reverencia e se orgulha de conduzir o bonde do progresso. No subúrbio, ele se compraz com a posição de destaque que desfruta, ao dirigir o veículo que leva a modernidade através daquelas ruas enlameadas. Mas, no centro do Rio de Janeiro, o titio Arrelia, o motorneiro do progresso, é apenas mais um homem que quase desaparece na multidão.

Já o passageiro-narrador chega à Livraria Garnier e, ao encontrar um poeta recitando algo como “Minh’alma é triste como a rola aflita...” (BARRETO, 1961a, p. 84), se conscientiza de que o passadismo dos subúrbios não está tão distante assim. Muito pelo contrário, a crônica faz constatar que a cultura brasileira resulta do amálgama do desejo progressista acalentado pelo popular titio Arrelia com a pseudo-erudição do poeta da Garnier, ao declamar os sentimentos de sua alma-rola. *De Cascadura ao Garnier* mostra que o cosmopolitismo da modernidade urbana é inseparável e totalmente integrado à tradição dos subúrbios, representando, assim, um trajeto alegórico a ser vivenciado diariamente pelo habitante da cidade que se quer moderna, porque quando se pensa “[...] no passado! [...] o passado é um veneno.” (BARRETO, 1961a, p. 84).

A crônica também faz entender como o poeta (e, por extensão, o intelectual) da Garnier está distanciado da realidade que o cerca, envolto no passadismo de um discurso emotivo com figuras de linguagem emboloradas. Na visão de Lima Barreto, o perfil do intelectual brasileiro se constrói nos meandros da modernidade em tensão constante com o conservadorismo de um país periférico, o que significa dizer que, no papel de intérprete da realidade para seu público, não pode perder de vista o contexto sociocultural do país, ou seja, “[...] onde ficou a Estrada Real, com seus bácoros, as suas cabras, os seus capinzais.” (BARRETO, 1961a, p. 84).

Nessa mesma perspectiva, pode-se inserir a crônica *O fabricante de diamantes* foi baseada no conto de um escritor inglês a que Lima Barreto (1961b, p. 260-271) denomina Wells. Segundo parece, trata-se de H. G. Wells (1866 – 1946), autor de vários sucessos de ficção científica, tais como *A máquina do tempo* (1895),

A ilha do Dr. Moreau (1896), *A guerra dos mundos* (1898) e outros. H. G. Wells se notabilizou pelo forte apelo do cientificismo em seus textos, ao mostrar que, mediante a física, a química, a mecânica etc., o ser humano poderia atingir avanços tecnológicos excepcionais.

Em *O fabricante de diamantes* (*The diamond maker*), conto lido por Lima Barreto, Wells narra a história de um personagem que consegue fabricar diamantes, mediante a aplicação de conhecimentos de física, química e mineralogia. Seu empenho é tão grande que, quando obtém sucesso, o personagem está totalmente desfigurado: sua roupa estava em andrajos e mais parecia um mendigo que um cientista.

Ele perambulou pela Londres inteira, tentando negociar os diamantes que conseguira fabricar, mas sua aparência não inspirava confiança aos compradores em potencial. Lima Barreto assim retrata as atribulações do rapaz: “Quer vendê-los, mas ninguém acredita que [um] sujeito sujo possa possuir diamantes e muito menos fabricá-los. Quando tenta fazer negócio, logo os mercadores julgam que se trata de um ladrão e fazem gestos expressivos de que vão chamar a polícia.” (BARRETO, 1961b, p. 271).

Portanto, a fabricação de diamantes narrada no conto de Wells seria, dentro da coerência surgida com a modernidade, uma atividade reservada a cientistas renomados, com domínio de mineralogia, química, física ou de outras áreas do conhecimento que lhe justificassem a autoria do invento. Além disso, a autoria da produção de diamantes, para ser reconhecida pelo código de ética da burguesia, exigia que seu fabricante tivesse a pose e a aparência coerente com seu *status*. Para essas convenções, o domínio do conhecimento não é tão importante quanto **aparentar** a sabedoria (grifo nosso). Conforme pontua José Carlos Reis, ao comentar o surgimento da modernidade a partir do surgimento do capitalismo, “[...] emerge um novo personagem na história: o homem da cidade, o burguês, o comerciante, que avança pelos oceanos e conquista o mundo.” (REIS, 2003, p. 23). E para esta conquista, não basta o domínio do conhecimento, da ciência para tocar a indústria dos diamantes, mas sim haver principalmente sinais exteriores que legitimem o personagem.

O fabricante de diamantes nada mais é do que uma alegoria do homem da periferia diante da modernidade. Ele se sacrifica para adquirir o aparato técnico e científico que o condiciona para sobreviver na sua época, tem a perseverança do

cientista e atinge o sucesso no seu experimento, porém quando chega ao fim já tinha exaurido suas forças e perdido sua identidade. Ninguém acreditaria num homem esvaziado de uma imagem que pudesse ser coonestada pela sociedade, a ponto de ser considerado um industrial de pedras preciosas. Para Lima Barreto, essa crônica soa como um aforismo, pois ele sempre se contrapôs a essas convenções burguesas, ao adotar uma posição contrária a esses valores excludentes, vestindo-se com roupas simples e muito usadas, preferindo ser reconhecido mais por seu valor como um intelectual do que pelo apuro pessoal.

Na crônica *Até Mirassol*, Lima Barreto (1961a, p. 47-54) narra uma pequena viagem até aquela cidade do interior do estado de São Paulo, onde iria passar alguns dias na roça. O cronista traça um painel composto pelas pessoas e situações que observa ao longo do deslocamento da estação da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, até a cidade de destino. Tais observações lhe renderam três crônicas publicadas em série na revista *Careta*, de 23 de abril a 7 de maio de 1921.

Seus companheiros da cabine de primeira classe parecem pessoas prósperas: um médico e dois políticos. Contrastam com as levas de imigrantes russos, alemães, italianos, polacos etc. que se apinham na segunda classe. Lima Barreto inicialmente se sente constrangido pela companhia e pelo teor da conversa dos passageiros da cabine que, entre outros assuntos, condena os cigarros pobres (dos mesmos que o autor fuma) e exalta os negócios que se avultam a muitos contos de réis. Arrepende-se de não ter viajado na segunda classe, onde talvez fosse seu lugar. Entretanto, ele logo se tranqüiliza e fica à vontade, quando encontra amigos comuns no mesmo vagão. A partir daí, sente-se incluído no grupo.

O passageiro Lima Barreto, num banco da primeira classe do trem da Central, observa os demais personagens do entorno e se inter-relaciona com eles intuitivamente, de tal maneira que o ambiente fechado da cabine lhe abre a possibilidade de criar uma cosmovisão sobre aquele conjunto de personagens. As identidades se constroem mediante seu discurso enquanto personagem e autor, conforme se constata em alguns segmentos de texto transcritos adiante:

O (passageiro vizinho) de defronte, o que me olha com simpatia me parece médico; os outros dois, políticos.

[...]

Da maneira que fala das cousas de urna, percebo que é um velho político da roça [...].

[...]

Chega um outro chefe eleitoral. Esse parece não ter título algum, nem mesmo de patente da Guarda Nacional.

[...]

Os meus vizinhos voltam do carro-restaurant acompanhados de outro cidadão que, pela conversa, sei ser ele coletor federal. (BARRETO, 1961a, p. 48-52).

Esta constelação de aparências, longe de conformar um painel nítido das identidades dos indivíduos com os quais o autor convive ao longo da viagem, mostra um caleidoscópio de personalidades. Nenhum dos personagens é reconhecido pelo nome, só por uma provável profissão ou posição social. Na situação provisória da viagem, as identidades se desvanecem e os personagens só são reconhecidos mediante características exteriores que eles parecem representar como se estivessem num palco. A circunstância de estar viajando em um trem também se projeta no comportamento das pessoas, que se tornam seres transitórios naquele espaço cuja convivência será interrompida na próxima ou noutra estação.

A construção do cronista se aproxima, portanto, daquela categoria que Flora Süssekind denominou de “[...] secreta amador, cuja principal ocupação é seguir alguém, algum desconhecido escolhido ao léu, obedecendo a um impulso momentâneo, para saber alguma coisa sobre ele.” (SÜSSEKIND, 1998, p. 199). E o que o cronista Lima Barreto pretende saber desses personagens na transitoriedade de uma viagem de trem? Não se trata de mera curiosidade e sim a junção dos elementos que lhe vão dar condições de construir as identidades desses passageiros e, assim, se sentir integrado na convivência com eles, ainda que de maneira fugaz. Conforme explica Stuart Hall:

A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2005, p. 12-13).

Sendo assim, o que move Lima Barreto em sua observação de secreta amador é encontrar parâmetros para definir aspectos culturais comuns, mesmo de um grupo tão eclético. Portanto, ao observar os passageiros do trem, Lima Barreto indica que o gesto, o vestuário ou a pose são fragmentos dessa identidade do sujeito, visões parciais de um conjunto, verdadeiro ou não.

Em outra instância, a continuidade da viagem e da prosa entre os companheiros de viagem esclarecem ainda mais seus pontos de vista, porque se começa a discutir política, campo em que as identidades se perfazem pela esgrima de idéias sobre o exercício do poder:

O trem partiu e os meus companheiros de viagem voltaram a tomar assento e a discutir política que, segundo Bossuet, é a arte de dar felicidade aos povos e tornar a vida cômoda.

[...]

Essa grande arte de dirigir os povos e as nações é ali reduzida à mais simples expressão de modestas cifras.

[...]

A política naquela palestras de influências eleitorais reduz-se a números. (BARRETO, 1961a, p. 52).

Portanto, a questão da identidade na crônica de Lima Barreto ocorre também numa perspectiva de constante tensão com o poder. O autor prossegue analisando perfis de identidade, como posições sociais, papéis e funções destinados aos mais pobres pela política e rememora o discurso de um político, mediante o qual caracteriza a identidade de maior parte dos políticos que porfiam denodadamente pelo progresso do país:

O Senhor Mário de Alencar, cujo fino talento tanta admiração me causa, já resolveu, com grande simplicidade de meios e palavras, a questão social; [...] foi ele que me observou o seguinte:

- Se o progresso traz miséria, em compensação faz nascer outras profissões. Veja você só as *manicules*, os *pedicures*, os engraxates, os motorneiros, os *chauffers*, os massagistas, os tripeiros etc., etc. Porventura existiam essas profissões antigamente? Não há motivo para maldizer o estado atual da sociedade, ela fabrica necessidades, para criar trabalho e profissões. (BARRETO, 1961a, p. 51).

Aqui o cronista analisa ironicamente o modelo mental de Mário Alencar como bem próximo do ponto de vista da lógica capitalista. Um dos preços a serem pagos em função do progresso econômico é o agravamento da questão social. Mas com a “sensibilidade” de quem deveria interessar-se pelas pessoas que representa no Congresso, o político prefere usar o falso silogismo de que, se há a criação de novas profissões, isso significaria progresso, coerente com o pensamento de Bossuet, citado por Lima Barreto, de que a política seja a “arte de dar felicidade aos povos e tornar a vida cômoda”, especialmente para os próprios políticos.

Mediante a crônica *Fala o corvo*, Lima Barreto (1961b, p. 225-226), faz uma paródia do poema *The Raven (O corvo)*, de Edgar Allan Poe, para criticar a estupidez da humanidade de estar sempre em guerra. Como disse Poe em seu artigo *A filosofia da composição*, sua proposta era dar um tom melancólico ao poema, em que um amante reiteradamente lamenta a perda da amada. O corvo ponteiava cada um destes lamentos com a palavra *Nevermore* (nunca mais), agravando ainda mais a tristeza e o desespero pela ausência da mulher e sufocando pouco a pouco as esperanças do amante em reencontrá-la. (POE, 2000, p. 68 – 76).

Outro recurso utilizado pelo poeta foi fazer o corvo entrar no quarto do amante e pousar no busto de Palas Atena (Minerva) que, na mitologia grega, é filha de Zeus

e teria saído de sua cabeça. Por isso, é considerada a deusa da razão e da sabedoria, além de incorporar o espírito guerreiro. Lima Barreto assume estes pressupostos para dar voz à ave e fazê-la arauto da sabedoria de Palas Atena, condenando a sanha guerreira da humanidade. No segmento abaixo, o corvo cita o que aprendeu com um corvo sábio:

“A guerra, diz ele, é uma atividade datada pelas forças ocultas da natureza, a fim de proporcionar aos corvos prazeres superfinos do paladar. [...] A guerra entre os homens fez o progresso da raça solar dos corvos”. O nosso sábio assim se exprimiu sobre a guerra: e a sua teoria estava assente nas nossas escolas e sociedade sábias de tal modo que ninguém seria capaz de atrever-se a contestá-la, a menos que quisesse receber os piores tratamentos possíveis, e as injúrias mais desagradáveis. (BARRETO, 1961b, p. 226).

Logo, Lima Barreto se apropria da mitologia grega e reinterpreta Poe, a fim de delinear a natureza humana, mostrando a estupidez da guerra, só servindo para transformar pessoas em carniça e assim proporcionar “o progresso solar dos corvos”. Mas ainda assim, a tecnologia, outra invenção da humanidade, traz os “[...] ‘passarões’ enormes, sem bicos, sem penas, sem olhos, a despejar tiros e pelouros uns contra os outros.” (BARRETO, 1961b, p. 226), impedindo que nem mesmo os corvos pudessem se alimentar com os corpos abandonados nos campos de batalha. Apenas para aquilatar os horrores da guerra nos noticiários dos jornais da época, vale atentar para o relato de Eric Hobsbawm, mostrando as imagens do *front*:

Essa era a “Frente Ocidental” [linha de defesa estendida desde a França até a Bélgica, para conter o exército alemão], que se tornou uma máquina de massacre provavelmente sem precedentes na história da guerra. Milhões de homens ficavam uns diante dos outros nos parapeitos de trincheiras barricadas com sacos de areia, sob os quais viviam – e com – ratos e piolhos. [...] Dias e mesmo semanas de incessante bombardeio de artilharia [...] “amaciavam” o inimigo e o mandavam para baixo da terra, até que no momento certo levam de homens saíam por cima do parapeito, geralmente protegido por rolos e teias de arame farpado para a “terra de ninguém”, um caos de crateras de granadas inundadas de água, tocos de árvores calcinadas, lama e cadáveres abandonados, e avançavam sobre as metralhadoras, que os ceifavam, como eles sabiam que aconteceria (HOBSBAWM, 2005, p. 33).

Esta visão apocalíptica mostra que a carga pessimista do autor no futuro da humanidade tinha razões irrefutáveis. A crônica surge pouco depois do final da Primeira Guerra Mundial, na qual os interesses político-econômicos sobrepujaram o entendimento entre as nações, causando perdas humanas e materiais lamentáveis. O uso de uma tecnologia altamente sofisticada, sucedânea dos “passarões” que trouxeram o mau agouro já percebido pelo autor desde o início do século XX: “Por que os homens fazem guerra, se não é para dar carniça aos corvos?”. (BARRETO, 1961b, p. 226).

4.2 Reflexões sobre a cultura popular

Os temas que tratam de manifestações populares surgem com muita frequência nas crônicas de Lima Barreto. É por meio destas manifestações que se revela o retrato da cultura popular para o observador crítico, sempre interessado em perscrutar o que estava por trás daquelas aglomerações do povo em festa. O Carnaval é um dos seus alvos prediletos neste sentido. Não pelo tumulto que toma conta da cidade durante a festa, pois, como afirma o autor: “O isolamento me faz mal à alma e ao pensamento. [...] A embriaguez que a multidão traz é a melhor e a mais inofensiva de todas que se tem até agora inventado.” (BARRETO, 1956a, p. 208).

Entretanto, se a multidão o encanta, a produção musical carnavalesca o horroriza e contra ela desfia a mais severa crítica: a falta de nexos das cantigas, a indigência das letras das músicas, a poesia pobre dos compositores etc. Compara a música carnavalesca com a poesia dos “dementados” e com o desafio dos cantores da roça, considerando que estas têm melhor concatenação de idéias e de bom senso que aquelas. Para comprovar o motivo de sua reprovação, analisa na crônica *Sobre o Carnaval*, a música do cordão *Estrela de Ouro*, acusada por espalhar “[...] risos de alegria e... gorjeios de passarinhos, além de perpetrar outras proezas estelares.” (BARRETO, 1956a, p. 210). Ironizando a peça musical, Lima Barreto diz tratar-se de um “pedacinho do Parnaso carnavalesco” (idem), lembrando o vezo dos poetas parnasianos de estarem sempre a olhar estrelas.

Já no samba *Fala meu louro*, composto por ninguém mais do que o posteriormente famoso Sinhô, habitaria um papagaio totalmente incongruente com a primeira parte da música:

Primeira parte:

A Bahia não dá mais coco
Pra botar na tapioca (bis)
Pra fazer o bom mingau
Pra embrulhar o carioca.

Segunda parte:

Papagaio louro (corrupacopapaco)
Do bico dourado (corrupacopapaco) (bis)
Tu que falavas tanto
Qual a razão que vives calado? (bis).

Terceira parte:

Não tenha medo
Louro de respeito (bis).
Quem quer se fazer não pode,
Quem é bom já nasce feito (bis). (SINHÔ *apud* BARRETO, 1956a, p. 211).

Talvez o verdadeiro embrulho do carioca, na visão do cronista, esteja no envolvimento de quem se deixa levar ao sabor das músicas com este diapasão, sem sequer prestar atenção ao seu simulacro de mensagem. A letra parece existir apenas para justificar um naipe de percussão que acompanha a cantoria, sem nenhuma preocupação com a coerência verbal.

É oportuno registrar que Lima Barreto se depara, na época, com a primeira fase da produção musical de Sinhô, que viria ser um dos mais significativos pioneiros do samba no Rio de Janeiro. Segundo Nei Lopes, Sinhô começou como pianista em clubes de dança, especialmente na Cidade Nova. “Lá, freqüentava a comunidade baiana da Pequena África, intercambiando experiências e influências com seus membros – [...] – muitas vezes polemizando com eles.” (LOPES, 2003, p. 45). A maturidade artística do compositor viria mais tarde com sucessos que sacudiriam o núcleo afro-brasileiro da Praça Onze e daí se alastrariam para todo o Brasil, pelas ondas do rádio.

Outra oportunidade em que Lima Barreto também manifesta toda sua severidade com relação aos desdobramentos da época carnavalesca é a crônica *O pré-Carnaval*, na qual aprofunda ainda mais a interpretação crítica da festa: “O Carnaval é hoje a festa mais estúpida do Brasil. Nunca se amontoaram tantos fatos para fazê-lo assim. Nem no tempo do entrudo, ela podia ser tão idiota como é hoje. O que se canta e o que se faz são o supra-sumo da mais profunda miséria mental.” (BARRETO, 1961b, p. 271-272).

Na crônica, o autor dispara contra as marchas carnavalescas e seus autores. A imprensa também sofre as conseqüências, porque, além de divulgar as letras das músicas sofríveis, também ocupa uma parcela valiosa de suas páginas com as notícias sobre os preparativos dos blocos, ranchos, grupos e cordões, num desfilar incessante de filigranas cuja importância não justificaria o espaço tomado nas páginas dos jornais. Porém, o que mais indigna o cronista é a publicação da “versalhada” carnavalesca “[...] pior que a dos loucos do hospício.” (BARRETO, 1961b, p. 272). O cordão *Estrela de Ouro* é mais uma vez tomado como exemplo, mediante os seguintes versos de sua marchinha:

“ESTRELA DE OURO
Estrela, ho, minha estrela!
Estrela minha guia!
Azul, encarnado e amarelo
Que aqui na terra brilha.”
[...]

“Eu vi estas três cores:
 Num paraíso de flores
 Por elas meu bem
 Eu vivo tão cheio de amores
 Vem... Dolores.” (*apud* BARRETO, 1961a, p. 272).

Aqui, a estranheza fica por conta das três cores da estrela e pelo fato de ela brilhar “num paraíso de flores”. O exagero da licença poética chega às raias da ilogicidade: a preocupação maior é manter o eco das rimas, gerando um discurso ininteligível, por mais simples que seja. Essa desfaçatez estética é que desperta a oposição do Lima Barreto literato. Situação semelhante ocorre com os versos da marcha do Bloco do Nó, ao se exprimir com toda a veemência que lhe é possível:

“Seu Fulgêncio coronel
 Eis aí o Bloco do Nó
 Sempre firme no papel
 De fazer alegria e só
 Mas a granel.” (*apud* BARRETO, 1961b, p. 273).

A pretensa força expressiva da marcha está em conceitos tão tênues que não resistem à menor análise. Basta alinhar “coronel” com “papel” e “granel”, além de “nó” com “só”, e os versos já rimaram, não tendo outra finalidade senão essa. O cronista arremata com o seguinte comentário: “Enfim, a leitura dessa pasmosa literatura carnavalesca só nos pode levar a uma conclusão: é que a mentalidade nacional enfraquece e o próprio gosto popular se oblitera em querer perder a sua espontaneidade e simplicidade.” (BARRETO, 1961b, p. 273).

O comentário demonstra o pouco cuidado dispensado às músicas de Carnaval por seus autores. O descaso das composições acentuava a ignorância do povo, a cantar, a plenos pulmões, frases sem nexos e versos de pé quebrado. À proporção que os ranchos vão evoluindo pelas ruas da cidade, estes versos serão repetidos inúmeras vezes, fixando-se no inconsciente coletivo com um discurso vazio empobrecedor, cuja finalidade de “fazer alegria a granel” se torna uma desrepresentação da cultura popular. Explicando: não se trata aqui de fazer a ressuscitar o tradicionalismo, mas de se desvencilhar dos grilhões da ignorância. A música alienante em nada contribui para a cultura popular, pois não vai deixar marcas para a posteridade, sendo mais um produto de consumo sazonal, cuja utilidade se esgota com o final da festa. Vale notar que a preocupação de Lima Barreto não é com a origem humilde dos folguedos. Muito pelo contrário, ele é um dos intelectuais de sua época que mais prestigiou as manifestações da cultura popular, apresentando em seus textos personagens como cantor e compositor de

modinhas Ricardo Coração dos Outros, legítimo representante do cancionero popular tratado em primeiro plano no romance *O triste fim de Policarpo Quaresma*. O que lhe exaspera é a exploração da complacência dos foliões, muito expandida nesta época do Carnaval, para se tornarem caixa de ressonância de peças de gosto duvidoso como os versos transcritos acima.

Com relação à tradição do Carnaval carioca, Felipe Ferreira aborda seu surgimento e organização a partir do século XIX, revelando alguns aspectos que interessam ao seu estudo como manifestação da cultura popular. Os foliões se dividiam principalmente entre os grupos do entrudo, de caráter popular, que tomavam o centro do Rio de Janeiro, em que era comum o uso de seringas e bisnagas para esguichar água nas pessoas, as brincadeiras incômodas, as máscaras e fantasias improvisadas. De outro lado, havia os foliões que participavam de desfiles e bailes com fantasias mais elegantes, organizados especialmente em algumas áreas nobres do centro, onde se a elite se reunia para se divertir nas sociedades. (FERREIRA, 2005, p. 113-126).

Portanto, se reproduzia no Carnaval o dualismo povo/elite existente na sociedade brasileira e como estava em pleno vigor o processo civilizatório, foram alegadas até razões de saúde pública para haver a repressão das seringadas e bisnagadas: as pessoas poderiam resfriar-se com a molhadela, criando uma epidemia de gripe na cidade. Esta separação entre a festa do povo e a da elite se agravava ainda mais por conta da ação da imprensa, que não se cansava de desqualificar o entrudo como uma barbárie, a ser perseguido pela polícia (FERREIRA, 2005, p. 113-126). Preocupado com esta onda pequeno-burguesa de moralização dos costumes, Lima Barreto faz questão de que suas observações não sejam confundidas com esta intenção moralista:

Fazendo estas despreziosas considerações, não me move nenhuma espécie de antipatia pelo folgar do povo: mas, pedir unicamente a ele próprio que nessa sua folgança, esse poetar de sua alma alanceada, quando procura, nestes três dias, esquecer o seu penar e a sua dor, no riso, no gargalhar e no estonteamento, pusessem os seus trovadores mais gosto, mais sentido, compusessem mais cantares que pudessem ser entendidos, coisa que não lhes é impossível, pois todos conhecemos as poesias roceiras, as quadras populares, quase sempre expressivas e denunciando verdadeira poesia. (BARRETO, 1956a, p. 211-212).

Apesar de, em diversas oportunidades, ter sofrido comentários detratores a respeito da qualidade de seus textos, Lima Barreto é um dos autores que mais zelava pela estética de suas obras. Aliás, na época em que prevalecia a grandiloquência dos parnasianos, relatando mil estrelas no firmamento e

homenagens apaixonadas ao helenismo, sua profissão de fé sempre foi aproximar seu texto de uma compreensão mais ampla de quantos se propusessem a lhe dedicar a leitura. Para isso, na contramão da estética parnasiana, adotou em suas crônicas uma linguagem acessível ao público, reproduzindo até mesmo a sintaxe da oralidade popular, com a finalidade de facilitar-lhe o entendimento. Também é possível verificar que os temas abordados nas crônicas são de senso comum, criando a possibilidade de sintonia imediata do assunto pelo receptor.

Outras manifestações populares relatadas por Lima Barreto são os bailes organizados nos lares cariocas, especialmente aqueles onde era mais genuíno o gosto popular: os bailes suburbanos. Em *Bailes e divertimentos suburbanos*, o autor faz um *revival* nostálgico das festas familiares do início do século, comparando-as com os bailes que se realizavam à época em que escrevia. Nesta crônica, o autor age como se construísse um painel no qual retrata mais este costume carioca, com seus personagens típicos e circunstâncias: eram festas sempre acompanhadas de comidas e bebidas em cujo consumo os convidados levavam a noite inteira, “até as quatro da madrugada”. (BARRETO, 1961a, p. 61).

Segundo o autor, até a construção das casas do início do século XX procurava ser propícia aos bailes. Era reservada à sala uma certa fidalguia arquitetônica, pois seria nela que haveria “[...] a comemoração coreográfica das datas festivas da família.” (BARRETO, 1961a, p. 62).

Tal como acontece no caso do Carnaval, também aqui o autor critica os gêneros musicais cultuados pelos apreciadores dos bailes da sua época. Para ele, há licenciosidade nos bailes modernos e o maxixe, outrora execrado nos salões mais nobres, agora “[...] não há diferença: todo o Rio de Janeiro, de alto a baixo, incluídos os Democráticos e o Music-Club das Laranjeiras, o dança.” (BARRETO, 1961a, p. 63).

Além desta comparação dos ritmos modernos com os anteriores, Lima Barreto idealiza também os dançarinos daquele tempo. Com isso, rememora Santinha, incomparável dançarina de valsa, que encantava os salões suburbanos da época. Quando descreve a famosa valsista, o autor traça um dos seus mais belos perfis femininos, extraindo beleza da simplicidade da mulher do subúrbio, com uma profundidade quase ontológica:

A sua aparência era de uma moça como muitas outras, de feições miúdas, sem grande relevo, cabelos abundantes e sedosos. Tinha, porém, um traço próprio, pouco vulgar nas moças. A sua testa era alta e reta, testa de deusa a pedir um

diadema. Era estimada como discípula de Terpsícore⁴ burguesa. A sua especialidade estava na valsa americana que dançava como ninguém. Não desdenhava as outras contradanças, mas a valsa será a sua especialidade. (BARRETO, 1961a, p. 64).

Longe daquele perfil idealizado da mulher romântica, que se divinizava pela qualidade intrínseca de ser mulher e de ser amada, a Santinha se metamorfoseava na dança: se, durante o dia, era uma moça como as milhares que habitavam o subúrbio, na valsa atingia o transcendental, “[...] ficava outra, tomava um ar de sílfide, de divindade aérea, vaporosa e adquiria um ar esvoaçante de visão extra-real.” (BARRETO, 1961a, p. 64).

Ainda na galeria destes personagens, suburbanos e inesquecíveis, o autor pinta o retrato de Seu Gastão, emérito dançarino, no qual se esmerava nas medidas, à semelhança de um aristocrata, como o descreve o autor:

O *pendant* masculino de Santinha era o “Seu” Gastão. Baile em que não aparecia “Seu” Gastão, não merecia consideração. Só dançava de *smoking*, e o resto do vestuário de acordo. Era um rapaz de boa altura, simpático, grandes e bastos bigodes, de uma delicadeza exagerada. A sua especialidade não era a valsa; era o *pas-de-quatre*, que dançava com ademanos de dança antiga, de minueto ou coisa parecida. Fazia cumprimentos hieráticos e dava os passos com a dignidade e convicção artística de um Vestris⁵. (BARRETO, 1961a, p. 64-65).

É interessante o comentário que o autor faz do destino dos dois protagonistas da dança de salão: Santinha casou-se e, da divindade quase etérea da valsa, tornou-se uma mãe de família. Seu Gastão tornou-se diretor-gerente de um banco, também casou e criou filhos, numa casa da Tijuca. Ou seja, os deuses dos salões acabaram por se emburguesar.

Quanto a Seu Nepomuceno, este serve para trazer à lembrança o personagem-tipo do dono da casa onde se realizavam os bailes. De repente, via sua casa invadida por dezenas de estranhos, pois poucas pessoas que conhecia traziam outras a tiracolo, sem contar os penetras que reinavam impunes já naquele tempo. Havia também a turma do sereno que, por não ter sido convidada, ficava do lado de fora acompanhando os acontecimentos da casa em festa, para tecer comentários sobre os acontecimentos da noite.

Ao comparar a situação destes bailes antigos com os seus sucedâneos, nos quais se dá a invasão dos ritmos estrangeiros, como o *fox-trot* e o *shimmy*, o encanto dos antigos bailes suburbanos acaba sendo superado, tornando-se fato do passado: “Sem receio de errar, entretanto, pode-se dizer que o baile familiar e

⁴ Terpsícore – musa da dança na mitologia grega (nota do autor da dissertação).

⁵ Vestris – trata-se de uma famosa família de dançarinos italianos que brilhou na França do século XVIII (nota do autor da dissertação).

burguês, democrático e efusivo, está fora de moda, nos subúrbios. A carestia da vida, a exigüidade das casas atuais e a imitação da alta burguesia desfiguraram-no muito e tendem a extingui-lo.” (BARRETO, 1961a, p. 66).

Outro componente do acervo cultural do subúrbio lembrado por Lima Barreto em sua crônica é o teatrinho de amadores. Na esteira da modernidade, esta forma de diversão tipicamente suburbana que se organizava em clubes acabou tragada pelo cinematógrafo, este sim tornando-se o maior divertimento popular dos subúrbios. De roldão, as salas de exibição teriam levado inclusive os pianistas, que antes brilhavam nos bailes, para a escuridão anônima do cinema, a fim de fazer o acompanhamento musical das fitas. Portanto, os músicos deixavam de protagonizar a diversão, para se tornarem coadjuvantes do projetor cinematográfico, com uma perda de *status* que viria ser comum na contemporaneidade, em que o homem se vê avassalado pela tecnologia, sendo obrigado a lhe render sucessivas concessões, à proporção que ela invade celeremente seu espaço.

A crônica *Bailes e divertimentos suburbanos* é uma das mais abrangentes do pensamento de Lima Barreto a respeito da cultura popular, pois além desta visão panorâmica da música e da dança, traz também comentários a respeito do início do casamento do samba com o futebol, abrindo uma pletora para futuras crônicas a respeito do esporte. Falando sobre a invasão do futebol no subúrbio carioca, o autor comenta o seguinte:

O futebol flagela também aquelas paragens como faz ao Rio de Janeiro inteiro. Os clubes pululam e os há em cada terreno baldio de certa extensão. Nunca lhes vi uma partida, mas sei que as suas regras de bom-tom em nada ficam a dever às dos congêneres dos bairros elegantes. A única novidade que notei, e essa mesma não me parece ser grave, foi a de festejarem a vitória sobre um rival, cantando os vencedores pelas ruas, com gambitos nus, a sua proeza homérica com letra e música da escola dos cordões carnavalescos. Vi isto só uma vez e não garanto que esta hibridação do samba, mais ou menos africano com o futebol anglo-saxônio, se haja hoje generalizado nos subúrbios. Pode ser, mas não tenho documentos para tanto afiançar. (BARRETO, 1961a, p. 67).

Realmente, o futebol foi um dos temas muito presentes nas crônicas de Lima Barreto, pois trazia a marca registrada de um esporte que viria se firmar como fruto da modernidade, tornando-se também o que alcançou os maiores níveis de popularidade em todo o mundo, como bem lembra Hobsbawm:

O esporte que o mundo tornou seu foi o futebol de clubes, filho da presença global britânica, que introduziu times com nomes de empresas britânicas ou compostos de expatriados britânicos (como o São Paulo Atlético Club) do gelo polar ao Equador. Esse jogo simples e elegante, não perturbado por regras e/ou equipamentos complexos, e que podia ser praticado em qualquer espaço aberto mais ou menos plano do tamanho exigido, abriu caminho no mundo inteiramente por seus próprios

méritos, e, com o estabelecimento da Copa do Mundo de 1930 (conquistada pelo Uruguai), tornou-se genuinamente universal. (HOBBSAWM, 2005, p. 197).

Ao longo do século, o futebol foi reconhecido pela sociedade capitalista como um negócio de muito potencial. Logo, o esporte foi capitalizado por contratos milionários, saindo rapidamente da esfera do amadorismo para um profissionalismo radical. Hoje em dia, não faltam empresas de grande porte interessadas em se vincularem aos clubes de futebol por meio de patrocínio e de exploração de imagem publicitária.

Conforme mencionado por Hobsbawm (2005, p. 197), o futebol teve primeiramente sua prática sistematizada na Inglaterra, em meados do século XIX. Entretanto, sua disseminação foi muito rápida por todo o mundo, sendo um dos frutos deste século que cresceu mais intensamente a bordo da globalização. O esporte chegou ao Brasil em 1894, por iniciativa do inglês Charles Müller, passando a ser praticado por vários clubes do país, de Norte a Sul. Na época de Lima Barreto, era considerado um esporte de elite, conforme reportado por Leonardo Affonso de Miranda Pereira, ao explicar a atuação da Liga Metropolitana de Futebol, inaugurada em 1905, no Rio de Janeiro:

A marca aristocrática desta Liga, garantida pela alta mensalidade cobrada dos clubes filiados, fazia dos jogos por ela patrocinados verdadeiros eventos sociais, freqüentados pela mais distinta mocidade carioca. Como modo de garantir tal imagem refinada, a Liga chegou mesmo a proibir, em 1907, a participação de jogadores negros nos campeonatos por ela organizados. Através de iniciativas como essa, firmava-se para o futebol, em seus primeiros anos no Brasil, uma marca elitista e excludente. (PEREIRA, 2005, p. 26).

Portanto, este perfil aristocrático de primeira hora, voltado para o lazer das famílias da nascente burguesia republicana no Brasil é que tornava o futebol execrável para Lima Barreto. Outro aspecto que também angariou a má vontade do autor foi a brutalidade dos primeiros *matches* futebolísticos praticados por aqui. Com uma técnica ainda rudimentar, contando com onze adversários de cada lado, as partidas se tornavam verdadeiras batalhas campais, com excesso de violência, não sendo raros os casos de fraturas e contusões sérias.

Entretanto, sendo uma prática esportiva que poderia ser feita em qualquer lugar com espaço suficiente, completamente acessível a quaisquer participantes, especialmente para aqueles que não fossem dotados de uma compleição física de atleta, logo passou a contar com uma legião de adeptos em todas as camadas da população brasileira. Para o Professor Maurício Murad, pesquisador do Núcleo de

Sociologia de Futebol da UERJ, o futebol, que era esporte de elite, acabou por ser apropriado pela massa, ocorrendo a seguinte transformação:

E a população começou a jogar e a mudar o estilo de jogar. Enquanto nos clubes era um futebol de linhas retas, um futebol inglês, nas ruas ele passou a ser um futebol que sofria uma influência da capoeira, do samba, do frevo, do maxixe, quer dizer, da chamada cultura popular brasileira. E aí, essas camadas populares, que eram excluídas, se apropriaram do futebol e mudaram o estilo brasileiro de jogar bola. (MURAD, 2005, p. 4).

Lima Barreto se torna um severo crítico dos *matches* futebolísticos, enquanto acompanhava esta transição de esporte praticado pela elite para uma versão mais popular, no início do século XX. Em suas crônicas são freqüentes as alusões negativas sobre o futebol, pois o autor o considera um jogo bruto, desprovido de qualquer possibilidade de acrescentar algo de positivo à cultura brasileira.

Na década de 1920, o futebol brasileiro já havia se consolidado como o esporte da preferência do público, sendo esta a razão pela qual mais freqüente as páginas viperinas dos jornais e revistas em que Lima Barreto escreve. Em *As glórias do Brasil*, apesar de estar noticiando a viagem de uma equipe de enxadristas brasileiros para um torneio internacional em Montevideu, o autor não perde a oportunidade de pôr o xadrez na mesma esfera prestigiosa do futebol, para lamentar a importância que lhes dão o poder público, em detrimento das manifestações artísticas: “Tudo hoje é intelectual e o xadrez não podia fazer exceção à regra. O *foot-ball* também o é, apesar de ser jogado com os pés; o atirar de pistola e remar em canoas leves, também. O que não é intelectual são as manifestações de arte, de ciência e literatura.” (BARRETO, 1956a, p. 271).

Em *Vantagens do foot-ball*, o autor, mencionando que não quer “[...] passar por retrógrado e atrasado e no intuito de também defendê-lo [o futebol],” (BARRETO, 1961b, p. 230), passa a listar uma série de acidentes com futebolistas durante a prática do esporte, ocorridos em diversas regiões do país, dos quais alguns deles acabaram em morte. Verifica-se claramente a intenção de impactar o leitor e cooptá-lo para sua ojeriza ao futebol. É também um instrumento de pressão para que o governo deixe de subvencionar o esporte da maneira como vinha acontecendo, carreando para ele recursos consideráveis que seriam melhor aplicados em outras frentes mais necessitadas:

Não ficam aí as demonstrações inequívocas das vantagens de tão delicado jogo. Todas as segundas feiras, quem tiver paciência, pode procurar muitas outras no noticiário dos jornais. Depois de semelhantes provas, não se pode esperar do nosso governo senão fornecer aos futebolescos, os trezentos contos que precisam, para mostrar as suas belas gâmbias simiescas em Antuérpia. (BARRETO, 1961b, p. 232).

A repetição é um dos recursos mais recorrentes no texto de Lima Barreto, no sentido de enfatizar suas posições. Em *O nosso esporte*, o autor retoma o tema do futebol subvencionado pelo poder público, contando com a aprovação pública:

Toda a gente hoje, nesta boa terra carioca, se não fica com os pés ferrados, ao menos com a cabeça cheia de chumbo, joga o tal *sport* ou esporte bretão, como eles lá dizem. Não há rico nem pobre, nem velho nem moço, nem branco nem preto, nem moleque nem almofadinha que não pertença virtualmente pelo menos, a um *club* destinado a aperfeiçoar aos homens na arte de servir-se dos pés.

[...]

O que verifico é que toda a nossa população anda apaixonada pela eurritmia dos pontapés e os poderes públicos protegem generosamente as associações que a cultivam. (BARRETO, 1961b, p. 281).

É sintomática a veemência com que o autor defende suas posições, mesmo estando na contramão do que pensa a maior parte das pessoas, já àquela época apreciadoras do futebol. O interesse do poder público pelo futebol não é gratuito, nem inócuo. De alguma forma, privilegiar o futebol significa angariar um prestígio muito mais efetivo sobre a população, do que “[...] uma alimentação sadia, uma habitação higiênica, um bom clima [...]”, como reivindica insistentemente o autor (BARRETO, 1961b, p. 282). Se tivesse vivido contemporaneamente maior indignação teria o cronista, quando o futebol tem feito a fortuna de muitos presidentes de clube e empresários, com as incontroláveis negociatas entabuladas com a venda de passe dos jogadores e outros movimentos menos publicáveis.

Embora em contexto dessemelhante ao dos dias atuais, o pensamento de Lima Barreto é premonitório, quando se reconhece a participação do Carnaval e do futebol como formas domesticadoras da população ou desviantes de sua energia para outros fatores que não sejam tão decisivos assim para seus interesses mais prioritários. Apesar de só ter desfrutado em vida as duas primeiras décadas do século XX, época em que sua fortuna literária se revelou mais profícua, Lima Barreto teve tempo suficiente para vivenciar situações que se estenderiam por todo o século. Em muitos casos, se assiste hoje a fatos que ele já havia captado com seu olhar de observador crítico desde os primeiros momentos do século passado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das crônicas de Lima Barreto na perspectiva da inserção do Brasil na modernidade, enfocando o Rio de Janeiro do início do século XX, possibilita ao pesquisador desenvolver um trabalho consistente, que se desdobre numa multiplicidade de reflexões sobre a qualidade literária do autor enquanto cronista, além de abrir novas sendas para serem exploradas em pesquisas futuras, tendo em vista a riqueza do *corpus* focado.

Quando narra e descreve o ambiente de suas crônicas, o autor está, ele mesmo, sendo um sujeito da modernidade, porque ressignifica fatos e personagens do cotidiano captados no espaço da realidade, retirando-os do senso comum e lhes emprestando uma nova forma de serem percebidos pelo leitor. À proporção que enfoca cada um dos microcosmos que visita nas suas diversas andanças pela cidade, Lima Barreto leva o leitor a ampliar sua visão individual para aquilo que Sandra Jatahy Pesavento (1999, p. 153) denomina “olhar no espelho” e ali se depara com o marasmo do cargo burocrático que exerce na repartição pública, com a aspereza da vida suburbana, com a empáfia dos doutores de anel e diploma, com a elegância enfatuada dos dândis binoculares e com a esperteza dos velhacos.

Como pano de fundo dessas situações e personagens típicos, dois aspectos se destacam como pontos culminantes na geopolítica da Primeira República descrita por Lima Barreto: a então recente mudança do regime político e a ansiedade burocrático-elitista pela transformação do Rio de Janeiro em metrópole alinhada ao modelo europeu de *Belle Époque*.

Verifica-se que a transição do Brasil Império para a Primeira República ocorre sem a radicalidade das grandes transformações. É uma mudança *sui generis*, completamente tipificada no jeitinho brasileiro, quando ocorre quase como uma troca de gabinete ministerial. Comparado com o conceito de modernidade engendrado por Marshall Berman, em que o ambiente aventureco da transformação e da autotransformação reinstaura uma nova experiência, o advento da Primeira República se revela mais como um processo de assimilação das características da monarquia, ao trocar a coroa cravejada de jóias pelo modesto barrete frígido da simbologia republicana. Na cúpula do poder houve apenas a troca de assentos: aqueles que passaram a ocupar as cadeiras do novo regime não eram muito diferentes daqueles que freqüentavam as poltronas do Paço Imperial. Os próceres

da modernidade republicana serão os mesmos políticos e intelectuais que, conservadoramente, pretendem manter-se na hegemonia do poder, seja pelo exercício do clientelismo, seja pelo domínio da tecnoburocracia. Portanto, as decisões que poderiam impactar toda a nação são tomadas no espaço recôndito dos gabinetes.

Foi como ocorreu no caso do *tour de force* para as obras modernizantes do Rio de Janeiro dos anos 1900, cujas decisões foram tomadas nos gabinetes do presidente da República, Rodrigues Alves, e do prefeito Pereira Passos, antes mesmo de se buscar conhecer as reais necessidades dos habitantes da cidade. É uma postura que, desde aqueles primeiros tempos, se repetiria indefinidamente ao longo de toda a história da República.

Daí, se percebe que a *Belle Époque* na versão brasileira transcorreu num ambiente de intenso conservadorismo, com lideranças políticas calejadas no exercício do poder desde o Império e vinculadas ao grupo dos latifundiários, cuja influência não se esgotara com o advento da República. Desta maneira, a campanha reformista que caracteriza a *Belle Époque* à brasileira marcou-se pela revolução intensa das fachadas e das ruas, surgindo como vitrines para a desejada imagem cosmopolita e moderna. A reforma feita assim, mediante ação e instrumentos políticos arcaicos, se desenvolve com maior violência e opressão, porque se impõe como uma obrigação a ser cumprida pela sociedade. Possuindo melhor discernimento para perceber essas manobras maquiavélicas, os intelectuais da época questionavam e revelavam o paradoxo da reforma modernizante sob o tãção do conservadorismo.

Tal era o clima em ebulição que vivia o país no início do século XX e que movimentava a intelectualidade em direção à sua arena preferencial – a imprensa, onde se reuniam como num colegiado para troca de impressões sobre os acontecimentos que se sucediam aos borbotões na compulsão das reformas. A imprensa, então, é o alto-falante de quantos possam conquistar seu espaço na pluralidade de jornais e revistas que coexistem no Rio de Janeiro durante a Primeira República, com várias tendências e diversificada linha editorial.

Com esse panorama favorável à imprensa, a crônica também conquista o interesse da opinião pública, pois corria em paralelo ao noticiário, acrescida de uma vantagem que fazia despontar os melhores cronistas da época: o charme da sedução, caracterizado por saber ir ao encontro das expectativas do leitor. A

maestria do cronista garantia a habitualidade da leitura de sua coluna por muitos interessados, o que satisfazia também um dos interesses primordiais da imprensa industrial que se firmava no mercado: o retorno financeiro, por meio da adesão de novos assinantes e das páginas povoadas de *réclames*. Como se constata na grande imprensa atual, o quadro não mudou muito, ou até se agravou: agora, espaços consideráveis dos jornais e revistas são leiloados à publicidade, havendo até colunas patrocinadas por anunciantes, levando o leitor mais atento a desconfiar da autonomia de opinião do jornalista que trabalha sob essas condições.

Posicionado em meio às transformações aceleradas por que passava a cidade e o país, o intelectual do início do século XX é um mediador e intérprete da modernidade. Enquanto intelectual antenado com seu tempo, Lima Barreto se esmerou nessa prática, à medida que abordou essas mudanças em vários âmbitos, como observador da imprensa, da política, da literatura e dos literatos, das pessoas comuns nas ruas modernas e nas abandonadas ruas suburbanas. À guisa de exemplo, pode-se tomar a sua prática de captar, na miudeza do cotidiano dos jornais, o argumento de suas crônicas.

É o que está manifestado em sua opinião discordante com relação às reformas cosmetológicas do Rio de Janeiro a cargo do prefeito Pereira Passos. Sua oposição, em nenhum momento, pretendia refutar a modernização da cidade, porque ela era irreversível e necessária. Como um intelectual alinhado a seu tempo e a par dos rumos da conjuntura mundial, não seria contra a modernização. Porém, como observador crítico, tinha diversas restrições pelo processo excludente e marginalizante com o qual eram implementadas as mudanças. Apoiado pelo governo federal e incensado por uma imprensa elitista, o prefeito fazia ruir, a golpes de picareta, a auto-estima dos que procuravam preservar o passado cultural da cidade.

Essa compulsão reformista costuma reger a modernidade até nos dias de hoje, quando se constata o abandono do patrimônio histórico à sua completa ruína, tornando-se impossível sua recuperação. Daí, basta transferir o espaço por uma bagatela à iniciativa privada, prestigiando a especulação imobiliária, com o alibi de que se está investindo no progresso. Também há casos em que o patrimônio é passado às organizações empresariais que o recuperam, adquirindo, assim, o direito de auferir os incentivos econômicos derivados de sua iniciativa “altruísta”. Ambos os casos representam ações condenáveis para o patrimônio cultural, pois o

transformam em bem econômico e, como tal, mercadoria para gerar lucros para um grupo seleto de investidores.

A pesquisa permitiu também refletir sobre o papel do intelectual brasileiro no contexto sociopolítico do país. Ele pode comodamente compactuar com o *status quo* e assumir uma atitude *blasée* perante os problemas de que é mero espectador, preferindo lidar com os assuntos mundanos e, portanto, mais palatáveis. Outra corrente de intelectuais se inconforma perante o que vê e, daí, adota uma atitude conseqüente com relação às mazelas que testemunha. Esse é o caso de Lima Barreto que, mediante a crônica, assim como nos romances, contos, artigos etc., põe em cheque as contradições e as revela para o leitor. Ao adotar a postura de um observador com elevado senso crítico, o autor não se manifesta apenas por meias palavras ou com a elegância dos salões. Prefere a clareza da linguagem, na qual não falta, porém, a utilização de recursos estilísticos que lhe valorizam o texto, especialmente quando lida com a construção das imagens persuasivas para a orientação do seu ponto de vista.

A crônica *As teorias do Dr. Caruru*, analisada no capítulo 3 dessa dissertação, demonstra a maestria de Lima Barreto em lidar com a construção de imagens, de maneira em que a sátira e o humor perfazem o fio condutor da narrativa. Nessa crônica, o autor recria, recorrendo à comicidade, a figura de um cientista (o Dr. Caruru) profundamente imerso nos paradigmas da medicina. Pretende comprovar a degenerescência humana por meio da tese dos pés assimétricos, mas tem sua teoria científica refutada por um modesto servente de necrotério. É por meio dessa imagem caricatural que o cronista questiona o poder e a violência com que esse saber livresco e autoritário se instaura no cenário nacional, mas que pode ser desqualificado por um simples servente de necrotério.

Quando identifica essa imagem no real reconfigurado pelo cronista, o leitor é estremecido em sua crença de avaliar, em alto conceito, certos doutores consagrados unicamente por serem portadores de diplomas certificadores de um saber aparente, como se fosse um passaporte para transitar em todas as áreas de influência que seu *status* permitia.

No terreno do imaginário urbano, as crônicas de Lima Barreto expressam uma marcante simultaneidade entre dois espaços do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Existe um universo periférico, representado pelo subúrbio, que gravita em torno de outro espaço – o centro da cidade modernizado. Na

conexão desses dois espaços, emerge o habitante da cidade. Tal como o personagem titio Arrelia, da crônica *De Cascadura ao Garnier*, os homens e mulheres que habitavam o subúrbio naquela época tinham contato permanente com o espaço metropolitano, mediante os meios de transporte, que os levavam ao centro da cidade. Por outro lado, os veículos de comunicação faziam-nos viajar – pelo menos imaginariamente – até o exterior, mediante as novidades e os relatos sobre outras terras. Daí, o sentimento de ambigüidade presente nas atitudes, gestos, linguagem dos habitantes dos subúrbios que, mesmo imersos numa cultura na qual a tradição predominava, reproduziam em seu discurso e comportamento a essência dos princípios da modernidade: as relações de poder, a hierarquia do conhecimento, o fascínio pelas inovações técnicas etc. Conclui-se que, por estar presente no imaginário de cada um, a modernidade é uma aspiração comum do homem urbano. Mesmo para aqueles cujo acesso seja limitado aos benefícios do moderno, é impossível fugir da sedução que exerce sobre o homem comum.

A vivência entre esses dois pólos é tão estreita que gera sentimentos simultâneos de proximidade, produzindo, por um lado, a falsa sensação de democracia, de perda de hierarquias e, por outro, a ilusão de inclusão. Desta forma, convivem o Rio de Janeiro europeizado, moderno, vivo e elitista, e o sub-Rio de Janeiro obscurecido, colonial, postergado, inimaginado, enfim: popularesco. O sub-Rio de Janeiro está presente na cidade cosmopolita, nos usos e costumes da população, nos becos e nos quiosques de esquina, na conversa miúda dos personagens típicos da cidade, nas viagens dos trens e dos bondes que cortam a cidade. Portanto, não há a metrópole moderna sem o subúrbio, porque é nele que se refazem as representações da cidade.

Por meio de suas crônicas, Lima Barreto transita por esses dois universos com desenvoltura, fazendo da observação o cerne de sua criatividade. Ele se mistura à multidão que encontra nos ambientes do Rio de Janeiro, mas em ambos encontra função de destaque: na porta da Livraria Garnier, ele observa o leva-e-traz dos literatos, seus trejeitos, suas cavações e armações com que compõem sua sobrevivência nas diversas panelinhas. Ali ele se destaca por suas roupas amarfanhadas e fora de moda. Na deambulação pelos subúrbios, na espera do trem na estação ou sentado à mesa de um bar de Todos os Santos, perto de sua casa, Lima Barreto observa a ida-e-vinda dos funcionários públicos, das moças casadoiras, dos enterros paupérrimos, dos operários conversadores. Aqui a

estranheza é pela pose do mulato com ares de literato, deslocado num ambiente que não rende o merecido reconhecimento por sua estatura intelectual.

O fruto dessa observação sistemática é a matéria-prima para as crônicas, os romances e os contos do escritor, mas também os ingredientes primordiais para que o intelectual Lima Barreto componha o cadinho da cultura brasileira, a fim de desvendá-la para seus leitores. De fato, o intelectual tem o papel de ajudar o leitor a aguçar a compreensão do mundo, mediante o estímulo à reflexão, à leitura do seu cotidiano, à interpretação dos fatos e à conscientização sobre a própria realidade em que sobrevive. No entendimento de Lima Barreto, tal desvelamento só vai acontecer se o intelectual não estiver com sua visão borrada por se voltar exclusivamente para as coisas etéreas: quando só olha para o alto, a visão fica embotada, a ponto de não se identificar o que se passa na Terra.

A integração plena do intelectual com a humanidade e com o mundo só se dá mediante a vivência, mesmo que seja no terreno da ficção, daquilo que está configurado no ambiente social, político, psicológico desse mundo. E, nesse ponto, o exercício da crônica contribui decisivamente para essa mediação porque, como “gênero menor”, “ao rés do chão”, não exige intrincadas elucubrações para se fazer entender. Paradoxalmente, essas características de fluidez comunicativa, muitas vezes apontadas como demeritórias pela crítica preconceituosa, são elas mesmas as principais vantagens estilísticas do gênero.

Dessa maneira, a crônica é um gênero literário que se resolve pela própria desmistificação da literatura. Ou seja: a crônica amplia o significado da literariedade do texto, indo além daquela produção artística que é unicamente reconhecida pelos teóricos se estiver dentro de determinados parâmetros ao sabor da academia, como o uso de tropos intrincados, linguagem preciosa, tramas complexas, um certo *non-sense* etc. O cronista recolhe os fragmentos do cotidiano e os transforma em matéria literária, recriando personagens, intrigas, linguagem simbólica e, ao mesmo tempo, acessível e sedutora para o público. Nesse mister, deve manter-se alinhado às normas do veículo de comunicação para o qual trabalha, sujeito às leis do mercado, manifestadas pela aceitação do público leitor e dos anunciantes. Portanto, a habilidade artística do cronista tem também a ver com sua flexibilidade em conviver com este lado comercial, mas adotando uma estratégia literária que permite reunir simultaneamente o prazer e a crítica.

Por outro lado, as crônicas formam um gênero que se ajusta plenamente à modernidade. Sua publicação inicial em jornais e revistas garante o cunho de atualidade na época mesma em que estão sendo escritas e lidas. Porém, quando reunidas, as crônicas ampliam sua portabilidade para outra mídia que não apenas os periódicos e recuperam sua atualidade. Reunidas em livro, ganham nova significância e é como se o cotidiano se atemporalizasse, tornando os fatos passados pertencentes ao presente. O passado se entretetece com o presente, criando novos liames com o espaço geográfico do leitor, esteja ele na época que for. É um prazer estético experimentado com a fruição das crônicas de Lima Barreto, em cuja leitura se identificam fatos e personagens encontráveis no Brasil de hoje. É como se fosse um viajante da máquina do tempo de H. G. Wells.

Na presente dissertação, buscou-se captar a modernidade das crônicas constantes no *corpus* pesquisado, contribuindo para o estudo crítico do gênero. Hoje em dia, os romances e contos de Lima Barreto ainda conseguem angariar uma considerável visibilidade nos meios literários do país. O reconhecimento à altura do seu talento pelo qual lutou durante a maior parte da vida, ironicamente só chegaria *post-mortem*. Apesar de ter enfrentado ingentes dificuldades para publicar e vender seus livros em vida, e de ter sido recusada sua tentativa de entrar para a Academia Brasileira de Letras, Lima Barreto morreu reconhecido pelos seus pares como um bom escritor. Ao mesmo tempo, tem sido estigmatizado como um escritor rebelde, de idéias excessivamente românticas, relaxado em seu modo de vida, bêbado inveterado e louco doentio. Esse efeito de halo com que se viu bafejado durante muito tempo prejudicou a recepção de suas obras, à medida que levou seus leitores a vê-las apenas por esse ângulo distorcido.

Seus livros *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911) e *Os bruzundangas* (1923) serviram recentemente de argumento para realização de um filme e de uma peça de teatro, respectivamente. O interesse de autores mais jovens em proceder a uma releitura dos textos de Lima Barreto sinaliza que sua obra continua atual e relevante, apesar do longo período durante o qual ficou esquecida da crítica literária.

Como já existe uma fortuna crítica respeitável sobre seus romances e contos, decidiu-se partir para uma vertente diferenciada daquela já consagrada por autores e especialistas que se ocupam em refletir sobre a obra de Lima Barreto. Foi assim que se pensou em investir nas crônicas do autor e a escolha não poderia ter sido mais feliz porque, independente do prazer estético, esse segmento de sua vasta

obra ainda oferece a oportunidade de fazer contato com uma frente do processo de criação do autor pouco explorada: o seu exercício como jornalista.

Uma das vertentes desse processo de criação reside na capacidade do autor em ser um observador ativo e permanente. A vida não flui diante do jornalista Lima Barreto, sem que ele retire de cada acontecimento, – ora aguçando o senso crítico, ora com o olhar satírico, ora com tiradas perpassadas de humor –, elementos estéticos que vão compor o cerne da crônica. Desta forma, uma viagem no trem suburbano, que poderia ser apenas mais uma etapa na rotina de um passageiro aborrecido, abre para o cronista um leque inesgotável de situações observáveis, para analisar os costumes, as aspirações e os desejos do morador do subúrbio carioca, o que significa uma profunda imersão no seu imaginário.

Outra vertente de criação identificada durante a presente pesquisa foi a habilidade de Lima Barreto em transformar a leitura dos jornais em fonte de coleta de temas a serem reelaborados para a montagem de suas crônicas. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (2003) revela que o autor era um colecionador de retalhos, compostos de recortes de jornais, revistas e livros. Pois bem, esse processo, ao mesmo tempo fragmentário e integrador com que coleciona os retalhos, se assemelha ao seu viés de percorrer as páginas dos jornais, apreendendo aqui e acolá os assuntos que serão amalgamados no texto concretizado em crônica.

Tal processo é nítido na crônica *As Vaporosas*, em que Lima Barreto (1961b, p. 184-185), após a leitura das seções elegantes de diversos jornais, o que corresponde hoje em dia às colunas sociais, detecta que, ao longo dos meses, as mulheres elegantes são qualificadas de “encantadoras”, de “melindrosas” e, na época em que escreve, de “vaporosas”. Num rasgo de humor, comenta que o epíteto de melindrosa já era inadequado, porquanto os novos tempos daquele início do século XX já as fazem corajosas e ousadas bastante para enfrentar os perigos da cidade. Quanto ao adjetivo vaporosa, o cronista recupera sua função denotativa e o interpreta como se as mulheres estivessem desprendendo vapor, entendimento que poderia ser considerado uma indelicadeza com as damas. Para arrematar a utilidade de sua leitura dos jornais com uma sugestão irônica, propõe que as colunas substituam a designação vaporosas para “transparentes”, mais adequada às roupas então utilizadas pelas moças.

Esse processo de desconstrução dos usos e costumes para sua reconstrução mediante uma lógica hilariante é freqüente na criação do autor. De alguma forma,

essa face bem-humorada do cronista serve para esvaziar o sentido de algumas críticas sociológicas que se concentram na idéia de ser Lima Barreto um escritor eternamente amargurado pelas injustiças que lhe infligiu a sociedade, movido por uma espécie de *vendetta* intelectual. As atribulações por que passou significaram, antes de tudo, um elemento de tensão com a sociedade, que lhe desafiou a dar respostas afirmativas com o exercício de sua arte, de qualidade estética inegável, mesmo para quem não lhe rende as homenagens que merece.

Diante dos comentários e reflexões desenvolvidas ao longo desse trabalho, percebe-se que as crônicas se constituem num campo com generosos espaços para mais adeptos a enveredarem nos meandros de sua criação. Em janeiro de 2005, quando se estava em meio a essa pesquisa, era anunciado que as organizadoras Beatriz Resende, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Raquel Valença, da Fundação Casa de Rui Barbosa, haviam lançado dois volumes com o título *Toda a crônica*, contendo inclusive textos inéditos de Lima Barreto que não haviam constado na extensa coleção organizada por Francisco de Assis Barbosa, cuja primeira edição ocorreu em 1956, portanto há mais de 50 anos⁶. A notícia é alvissareira, porque os interessados terão à sua disposição um acervo ainda mais substancial reunido em dois volumes, o que certamente vai facilitar a pesquisa.

Com tão amplas possibilidades e um fértil material a ser explorado nas crônicas de Lima Barreto, a expectativa é de que aumente o interesse de outros pesquisadores em percorrer os caminhos da modernidade nas ruas do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, transitando de bonde ou no trem suburbano, convivendo com a plêiade de personagens que se encontram no percurso e extraindo daí a estética do cotidiano. Quem aceitar o desafio terá em mãos um dos mais significativos acervos literários produzidos no Brasil.

⁶ LUCIDEZ feroz: as crônicas de Lima Barreto são um painel crítico do Brasil no início do século XX. *Revista Veja*, São Paulo, ed. 1887, ano 38, n. 2, p. 107, 12 jan. 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência urbana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51 – 66.

ASSIS, José Maria Machado de. O jornal e o livro. In: _____. *Balas de estalo & crítica*. São Paulo: Globo, 1997, p. 125 – 135.

BANDEIRA, Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Feiras e mafuás: artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.

_____. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.

_____. *Marginália: artigos e crônicas*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961a.

_____. *Vida urbana: artigos e crônicas*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961b.

_____. *Os bruzundangas: incluindo Outras histórias dos bruzundangas*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *O subterrâneo do Morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*. Organização: Beatriz Resende. 2. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

_____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Klick, 1997.

BATALHA, Cláudio. O ano em que o socialismo visitou o Brasil. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 67-71, fev. 2004.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império: a modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 67 – 101.

_____. Teses sobre a filosofia da história. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p. 153 – 164.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioratti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BONFIM, Manoel. Efeitos da hereditariedade e da educação. In: _____. *A América Latina: males de origem, o parasitismo social e evolução*. Rio de Janeiro: A Noite, 1939, p. 185-251.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC; Estação Liberdade, 1996.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2005.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. *Revista Cabral, o Viajante do Rei*. Disponível em: <<http://www.projetomemoria.art.br/PedroAlvaresCabral/docs/cartapero.doc>>. Acesso em: 25 out. 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003a, p. 140-162.

_____. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003b, p. 163-180.

_____. A vida ao rés-do-chão. In: _____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: EdUNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13 – 22.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FERREIRA, Felipe. Bagunçando o coreto. In: _____. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2005, p. 113 – 177.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

_____. Introdução. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica. Coordenação: Antonio Houaiss; Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo. São Paulo: Allca XX, 1997, p. XIX – XXII.

_____. Fragmento de história, lembrança de paisagem: Lima Barreto, colecionador de retalhos. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 43(2), p. 75 – 88, 2003.

_____. Crítica à invenção do Brasil: paisagem, identidade, literatura. *Terra Roxa e Outras Terras: revista de estudos literários*. Londrina, v. 2, 2002, p. 26 – 42. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroja>>. Acesso em 15 jul. 2005.

_____. Lima Barreto, a modernidade e a literatura: dilemas de palavra, país, paisagem. Disponível em:

<http://www.rbleditora.com/revista/artigos/carmen_lucia.html> . Acesso em: 5 ago. 2006.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e cesura. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 93 – 114.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. 14. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

HOBBSAWM, Eric J. As artes 1914-45. In: _____. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914 – 1991*. Tradução: Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Folha Seca, 2003.

LUCIDEZ feroz: as crônicas de Lima Barreto são um painel crítico do Brasil no início do século XX. *Revista Veja*, São Paulo, ed. 1887, ano 38, n. 2, p. 107, 12 jan. 2005.

LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso. Humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: EdUFG; São Paulo: Edusp, 2002.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MURAD, Maurício. Entrevista. *Surgente*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 1.075, p. 4, 29 jun./5 jul. 2006.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: EdUNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 75 – 92.

NOLASCO-FREIRE, Zélia. *Lima Barreto: imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.

ORTIZ, Renato. Espaço e tempo. In: _____. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 189 – 262.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil: ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso*. Salvador, BA: Calandra, 2004.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Corações em ação. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, p. 24 – 29, jan. 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Rio de Janeiro: uma cidade no espelho (1890-1910). In: _____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 157 – 242.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *O corvo, corvos e outro corvo*. Organização: Vinícius Alves. Tradução: Silveira de Souza. Florianópolis: Bemúncia, 2000, p. 63 – 76.

REIS, José Carlos. História da história: civilização ocidental e sentido histórico. In: _____. *História e teoria*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 15 – 66.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: EdUFRJ; Campinas: EdUNICAMP, 1993.

RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil, 1500 – 1822: com um breve estudo geral sobre a informação*. Ed. fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da educação no Brasil (1930/1973)*. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

SALIBA, Elias Thomé. O dilema da América e o dilema nacional: o humor verbal da *Belle Époque* brasileira (1890-1914). In: BESSONE, Tânia Maria Tavares; QUEIROZ, Tereza Aline P. (Coords.). *América Latina: imagens, imaginação e imaginário*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EdUSP, 1997, p. 391 – 405.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Entre “homens de ciência”. In: _____. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 23 – 42.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, Eduardo. Um príncipe negro contra o racismo. *Nossa história*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 19, p. 22 – 24, maio 2005.

SILVA, Hélio. O primeiro 5 de julho. In: _____. *História da república brasileira*. São Paulo: Três, 1975. v. 5.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Fernão Lopes e José Saramago. Viagem – paisagem – linguagem. Causa de veer. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: EdUNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 25 – 39.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. O folhetinista José de Alencar. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias. *Literatura brasileira em curso*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 107 – 114.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, Celeste Ribeiro de. O Brasil enquanto imagotipo. In: BESSONE, Tânia Maria Tavares; QUEIROZ, Tereza Aline P. (Coords.). *América Latina: imagens, imaginação e imaginário*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: Edusp, 1997, p. 379 – 390.

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

_____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

TEMPOS Modernos. Direção e roteiro: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin; Paulette Goddard e outros. Rio de Janeiro; São Paulo: CONTINENTAL, 1998. 1 fita de vídeo (87 min.), VHS, son., preto e branco. Filme original: 1936.