



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

***JOÃO DO RIO E O OLHAR DO CRONISTA FLÂNEUR SOBRE A CIDADE:
ABORDAGENS DIALÓGICAS EM PERSPECTIVAS BENJAMINIANAS***

DOMINICH PEREIRA CARDONE

ORIENTADOR: PROF. DR. AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR

Brasília
2014

DOMINICH PEREIRA CARDONE

***JOÃO DO RIO E O OLHAR DO CRONISTA FLÂNEUR SOBRE A CIDADE:
ABORDAGENS DIALÓGICAS EM PERSPECTIVAS BENJAMINIANAS***

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília com vistas à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Brasília
2014

DOMINICH PEREIRA CARDONE

***JOÃO DO RIO E O OLHAR DO CRONISTA FLÂNEUR SOBRE A CIDADE:
ABORDAGENS DIALÓGICAS EM PERSPECTIVAS BENJAMINIANAS***

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília com vistas à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador – Professor Doutor Augusto Rodrigues da Silva Junior
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB

Eclair Antonio Almeida Filho
Programa de Pós-Graduação em Tradução, LET/UnB

Sidney Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB

Sylvia Cyntrão
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB
(Suplente)

Brasília-DF
07 de março de 2014

*Para João do Rio e a todos aqueles que,
assim como ele, amam as cidades.*

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, professor e amigo, Augusto Rodrigues, pela sempre atenção, compreensão e generosidade com a qual conduziu nossa trajetória acadêmica nesses dois anos. Agradeço profundamente, a este poeta da cidade, as palavras de incentivo, de reconhecimento, de abertura.

Aos professores da Universidade de Brasília, Sidney Barbosa, pela atitude generosa ao lidar com meu retorno à minha cidade natal e a João Vianney C. Nuto, pela solidariedade com a qual me recebeu quando cheguei em Brasília. Ao Prof. Eclair A. Almeida Filho por ter aceito participar da Banca e contribuir com os diálogos calvinianos. À Professora Sylvia Cyntrão, uma leitora da cidade.

Aos professor de literatura da Universidade Federal de Roraima Roberto Mibielli, por ter me apresentado João do Rio e me orientado na pesquisa de iniciação científica, fazendo com que eu me aventurasse nas bibliotecas e acervos manauaras à procura de um “João da Amazônia”. Seus ensinamentos foram imprescindíveis para eu pudesse completar o percurso que neste momento se encerra.

À Fred Martins, por apoiar, incentivar e acreditar ininterruptamente. Obrigada pela companhia nas noites insones, pelas conversas vitais para o meu processo de escrita, e pelo amor, cuja recíproca será sempre verdadeira.

À família, eterno bálsamo.

Aos amigos Ariel Macedo, Ana Carolina Seixas, Francisco Alves Gomes e Jacqueline Araújo pelos memoráveis momentos, que fizeram mais aprazível a incumbência de escrever esta dissertação.

A João do Rio, por me ensinar a flunar e “me encantar” com o estudo sobre a cidade.

“The truths of metaphysics are the truths of masks” (Oscar Wilde)

RESUMO

A obra de João do Rio tem como traço fundamental a relação híbrida, e por vezes controversa, entre literatura e jornalismo. Dialogando com os limites propostos pela crônica e a reportagem, temas variados ligados ao imaginário da cidade múltipla e provisória são recorrentes em seus textos, o que revela uma aguda consciência crítica indicadora da modernidade de sua literatura. Esta característica nos aponta, assim, para um diálogo com Walter Benjamin no que tange à questão da técnica atrelada ao olhar imposto como elemento sensível na leitura e interpretação da metáfora da literatura enquanto experiência urbana. Portanto, nesta dissertação de mestrado propomos uma abordagem benjaminiana que permita uma reflexão mais profunda acerca da obra do escritor carioca. Adotando uma proposta de análise polifônica e dialógica, segundo o pensamento de Mikhail Bakhtin, iremos analisar *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) e *Pall-Mall Rio* (1917), com vistas a determinar em que medida João do Rio, através da técnica literária empregada em sua obra, intimamente ligada ao ideário estético da *flânerie*, consegue ler as duas cidades contidas no Rio de Janeiro finissecular, bem como o homem moderno entremeado em seu âmago.

Palavras-chave: João do Rio; *Flânerie*; Cidade; Walter Benjamin; Modernidade;

ABSTRACT

João do Rio's work has the hybrid, and sometimes controversial, relationship between literature and journalism as primal trait. Dialoguing with the limits proposed by chronic and report, several topics related to the imaginary of the multiple and transitory city recur in his writings, which reveals an acute critical awareness indicator of the modernity of his literature. This feature points out, so far, a dialogue with Walter Benjamin regarding the issue of the technics tied to the look as a sensitive element in the reading and interpretation of literature as a metaphor of urban experience. Therefore, in this dissertation we propose a Benjaminian approach allowing a deeper reflection on João do Rio's work. Adopting a polyphonic and dialogical proposal for analysis, according to the thinking of Mikhail Bakhtin, we will examine João do Rio's *A alma encantadora das ruas* (1908) , *Cinematógrafo* (1909) and *Pall - Mall Rio* (1917) , aiming to determine to what extent João do Rio, through the literary technique employed in his work, closely linked to the aesthetic ideals of dawdling, could read the two cities contained in the *fin-de-siècle* Rio de Janeiro, as well as the modern man streaky at its core.

Keywords: João do Rio; Dawdling; City; Walter Benjamin; Modernity

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	PRESSUPOSTOS BENJAMINIANOS PARA UM PENSAMENTO SOBRE LITERATURA E CIDADE	14
2.1	Cidade e literatura na modernidade	15
2.2	Benjamin, literatura e cidade	27
2.2.1	Da atrofia da experiência à vivência do choque	31
2.2.2	Advento da técnica, desintegração da aura	34
2.2.3	O <i>flâneur</i> e o fazer literário	37
3	A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA <i>FIN-DE-SIÈCLE</i>.....	41
3.1	O Brasil em vias de “evolução”	42
3.2	Cidade ideal x cidade real: o Rio da <i>Belle Époque</i>	46
3.3	A cidade letrada: de Bilac a João do Rio	53
4	JOÃO DO RIO: A LEGIBILIDADE DA CIDADE NO HORIZONTE DA TÉCNICA	62
4.1	O autor, o olhar e o <i>flâneur</i>	63
4.2	Literatura não-aurática: o cronista como produtor	74
4.3	Rio e João do rio: a legibilidade de seus duplos	90
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
	REFERÊNCIAS	106

1. INTRODUÇÃO

João Paulo Alberto Coelho Barreto, o João do Rio, é conhecido e apreciado por críticos e leitores por compor um dos mais válidos retratos de uma época: o universo urbano do Rio de Janeiro no contexto de efervescências da *Belle Époque*. O autor carioca escreveu peças de teatro, romances e contos. Entretanto, sua produção mais vasta foram as crônicas escritas para a imprensa, com as quais criou uma obra que permanece marcada pela relação híbrida, e por vezes controversa, entre literatura e jornalismo. Dialogando com os limites propostos pela crônica e a reportagem, temas variados ligados ao imaginário da cidade múltipla e provisória são recorrentes em seus textos.

A duplicidade do narrador que adere às máscaras ora do dândi frequentador dos requintados salões; ora do *flâneur* das escuras ruas do submundo carioca suscita discussões fecundas que reivindicam lugar de direito no estudo de sua obra.

Na medida em que apreende a técnica, instaurada com a chegada da modernidade, e a utiliza em sua escrita literária, incorporando feições jornalísticas e midiáticas ao discurso literário, e, modificando, ao mesmo tempo, o fazer jornalístico em sua época, João do Rio revela uma nova consciência crítica indicadora da modernidade de sua produção. Esta característica nos aponta, logo, para um diálogo com Walter Benjamin no que tange à questão da técnica atrelada ao olhar imposto como elemento sensível na leitura e interpretação da metáfora da literatura enquanto experiência urbana.

Neste sentido, partindo de um questionamento de Benjamin – quais foram as mudanças nos modos de olhar e flânar que se desdobraram nas maneiras de sentir e de dar sentido ao mundo com o advento da técnica e seus desdobramentos na linguagem literária? * - Neste sentido, propomos uma abordagem benjaminiana que permita uma reflexão mais profunda acerca da obra do escritor carioca. Com isso, lançamos mão de outro questionamento: em que termos, em João do Rio, a técnica literária empregada em sua obra, intimamente ligada ao ideário estético da *flânerie*, possibilita a leitura das duas cidades opostas contidas no Rio de Janeiro finissecular, bem como do homem moderno inserido em seu bojo?

Embora os estudos sobre João do Rio tenham se tornado cada vez mais recorrentes nos últimos anos, paira ainda sobre ele o estigma de mero repórter e comentarista social. Sua

* Esta pergunta foi construída, em diálogo com Italo Calvino e a partir das leituras benjaminianas e bakhtinianas. Na articulação entre a compreensão de mundo prosificado e os modos de narrar a cidade. Além do livro central sobre Baudelaire, pode-se reconhecê-la em “Pequena História da Fotografia” e “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (todos de Walter Benjamin). Por outro lado, *As cidades invisíveis* atualizam esta discussão, ao propor 11 modos de olhar a cidade (vide SILVA JUNIOR, UFG, 2003). (Nota do Orientador).

produção é, mesmo hoje, lida como superficial e passadista. Recebidos como traços estilísticos negativos por alguns teóricos, a superficialidade e a tônica efêmera dos seus textos podem ser observados, por outro lado, como índices da consciência crítica do autor acerca das transformações de seu tempo. Acreditamos que, não obstante trate de um período histórico bem específico, a literatura de João do Rio possa ser ressignificada, permitindo leituras, muitas vezes, inesperadas e atuais.

Assumimos, assim, nesta pesquisa o propósito de lançar um novo olhar sobre a discussão entorno do diálogo entre literatura e jornalismo presente em seus textos, conjugando uma perspectiva dialógica com o olhar do *flâneur* sobre a cidade – esta enquanto espaço físico, *mito* cultural, símbolo mais profundo de uma poética moderna – como coloca o Prof. Augusto em *Cidades invisíveis cidades* – leituras de poesia, história e devaneio em Italo Calvino (SILVA JUNIOR, 2003).

Através de uma análise dialética, procuramos identificar em que termos o narrador travestido de *flâneur* consegue ler a cidade e o homem moderno inserido em seu bojo, ambos fragmentados, *a priori* não se deixando ler.

Buscaremos, ainda, discutir em João do Rio, do ponto de vista da técnica ancorada na tese do autor como produtor, o limiar tênue entre literatura e jornalismo em suas crônicas, dentro deste contexto de fusão de formas literárias e da própria distinção entre autor/leitor de que nos fala Benjamin.

Para isso, é importante ressaltar, portanto, a nossa opção metodológica. Haja vista que a comunicação urbana é do tipo dialógico e polifônico, como assegura Massimo Canevacci (2004), e que a obra de João do Rio é marcada pelo carácter de abertura e inacabamento conforme diz Renato Cordeiro Gomes (1994), nossa proposta de análise configura-se também como polifônica e dialógica, segundo o pensamento de Mikhail Bakhtin e a partir das relações propostas por Augusto R. Silva Junior:

O dialogismo é uma superação da consciência monológica estabelecida por um jogo dramático-respondível. Necessidade e convite à réplica. Instauração de uma arquitetura da responsabilidade. Predomínio do inacabamento, da realidade em construção, dos gêneros em formação. Esta concepção é [...] o pilar do método crítico polifônico no campo do comparativismo inconsciente, utópica quando em grupo, esperançosa quando individual, contrapõe-se ao que o monologismo tem de mais realista: as relações de poder, as imposições ideológicas, sempre propensas à *monofonia* e, conseqüentemente, ao silenciamento [individualista] do homem (2011, p. 7).

Este trabalho de crítica literária analisa em perspectiva benjaminiana três de seus livros de crônicas *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) e *Pall-Mall*

Rio (1917). Os dois primeiros são constitutivos da primeira fase da carreira de Paulo Barreto, quando o cronista pôs-se à serviço do jornalismo investigativo, consagrando a rua como campo de trabalho. Já o último, é voltado ao registro do universo frívolo da alta sociedade carioca, permitindo, por outro lado, certas chaves para leitura da diversidade cultural da cidade. Em nosso trabalho aproximaremos estes três livros, por meio da análise literária comparativista. Sem perder estas categorias fechadas no horizonte de observação, caras ao estudo sistemático e à produção crítica literária, propomos uma análise dialógica e, portanto, aberta, das crônicas do autor carioca, objetivando apontar em que termos a técnica literária repercute na leitura e escritura do espaço urbano do Rio de Janeiro.

Começaremos nosso percurso, entretanto, explicitando, no primeiro capítulo, os pressupostos teóricos benjaminianos que guiarão nosso caminho na construção de um pensamento sobre literatura e cidade. Faremos um levantamento bibliográfico referente às relações entre literatura e experiência urbana, com o intuito de identificar os fatores que levaram à intensificação deste vínculo especificamente na modernidade.

Investigaremos também, segundo um cânone literário universal, de que modo a interdependência entre experiência urbana e a criação artística fez emergir uma nova ordem estética e cultural.

Traremos, ainda, extensas discussões teóricas acerca do estudo sobre o espaço urbano que articulam sua crítica sob o viés de que cidade é signo, discurso e escritura. A fim de dialogarmos com as pesquisas já existentes, para assim construirmos a nossa, nessas análises, visamos alcançar a conceituação do que é ler a cidade, bem como definir em que termos esta legibilidade se concretiza.

Evidenciando nosso posicionamento teórico, chegaremos bem ancorados ao segundo capítulo, no qual trataremos inicialmente das transformações ocorridas no Brasil finissecular com a proclamação da República, recortando suas implicações no plano material e simbólico da cidade do Rio de Janeiro, bem como na produção cultural da época.

Nos apoiaremos em um levantamento bibliográfico ancorado na História, para engendramos um discurso acerca da *Belle Époque* carioca, haja vista que esta operou mudanças significativas na arquitetura da cidade, influenciando diretamente a realização literária e jornalística daquele tempo.

Por último, faremos uma análise crítica voltada à literatura do período e seu imbricamento com a cidade. O foco de nossa pesquisa se concentrará, então, no novo escritor brasileiro que, com a implementação da técnica, foi obrigado a lançar-se no mercado para vender – o jornal. Assim, elencamos Olavo Bilac, Lima Barreto e João do Rio para

elucidarmos o perfil deste novo literato, considerando a proximidade que os une em termos de contemporaneidade, veículo de publicação e matriz temática (o urbano). Através de uma análise comparativista, examinaremos suas diferentes visões literárias e críticas sobre a cidade e, ainda, em que medida se dão suas relações com a técnica.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise. Nele apresentaremos, inicialmente, a fortuna crítica da obra de João do Rio, com o propósito de discutirmos dialogicamente com as análises já existentes.

Em seguida, exploraremos o ato de olhar na modernidade e sua confluência com a *flânerie*, com vistas a apontar como ambos figuram na obra de João do Rio, assumindo que é esta recíproca entre o *flâneur* e o olhar que aproxima cronista e repórter, fazendo tênue o limiar entre escritura jornalística e literária*.

Desta forma, tendo procedido a uma análise dialogicamente comprometida dos três livros de crônicas supracitados, chegaremos a nossas considerações finais evidenciando na relação entre essas obras, em que medida João do Rio, através da técnica literária empregada em sua obra, intimamente ligada ao ideário estético da *flânerie*, consegue ler as duas cidades contidas no Rio de Janeiro finissecular, bem como o homem moderno entremeado em seu âmago.

* No pensamento de Walter Benjamin o olhar do poeta e o olhar do *flâneur*, ora se confundem, ora se diferenciam. Por outro lado, a partir de Italo Calvino, n'*As Cidades invisíveis* o elemento prosaico consolida-se - daí a importância de suas 11 propostas para ver a cidade. No caso de João do Rio o olhar do *Flâneur* está intimamente próximo de sua visão cronística, além, claro, de sua perspectiva reelaborada da arte de andar e escrever no jornal. Para apreciação desta discussão vide: SILVA JUNIOR, 2003; BRITO, 2003; SILVA JUNIOR, 2011 (Nota do Orientador).

2 PRESSUPOSTOS BENJAMINIANOS PARA UM PENSAMENTO SOBRE LITERATURA E CIDADE

Neste momento propomos um levantamento bibliográfico referente às relações entre literatura e experiência urbana, com vistas a identificar os fatores que levaram à intensificação deste vínculo especificamente na modernidade.

Analisaremos também, por meio de um resgate da matriz literária metropolitana europeia, de forte eco no Brasil de então, textos de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e T.S Elliot, cujas realizações de experiência urbana, prosaica e líricas, foram parâmetros para a escritura literária de João do Rio. Na análise literária de suas produções, apontaremos de que modo a interdependência entre experiência urbana e a criação artística fez emergir uma nova ordem estética e cultural.

Traremos, ainda, extensas discussões teóricas acerca do estudo sobre o espaço urbano que articulam sua crítica sob o viés de que cidade é signo, discurso e escrita. A fim de dialogarmos com as pesquisas já existentes, para assim construirmos a nossa, nessas análises, visamos alcançar a conceituação do que é ler a cidade, bem como definir em que termos esta legibilidade se concretiza.

Por fim, basearemos nossa crítica nos firmes alicerces lançados pelos estudos de Walter Benjamin que versam sobre a modernidade e a produção artística oriunda deste período no interior de sua relação com o espaço urbano. Apresentaremos nossa leitura acerca de suas mais importantes obras, resgatando no cerne de sua concepção filosófica, discussões sobre as transformações na percepção humana a partir da modernidade; o surgimento da vivência do choque e a conseqüente desintegração da aura e atrofia da experiência; as mudanças causadas pela técnica e seus efeitos na produção artística. Finalmente, apresentaremos os pressupostos Benjaminianos acerca da conexão entre a figura dialética do *flâneur* e o fazer literário, diretamente ligados à pesquisa acadêmica na obra de João do Rio.

2.1 Cidade e literatura na modernidade

A aproximação entre literatura e experiência urbana torna-se radicalmente intensa na modernidade. Neste período, a cidade metamorfoseada pela Revolução Industrial se apresenta como espetáculo dimensionado na metrópole que ganha gradativamente novos modos de olhar, deambular, e dizer.

“Urban experience is modern experience – the two define each other”¹ (MARCUS, 1974, p. 232). Na forma de discurso, experiência urbana é a experiência da modernidade. É nas ruas da grande metrópole que o sujeito toma consciência das transformações que modificam não apenas o espaço físico ao seu redor, mas suas relações com o outro e consigo. O crescimento populacional em uma escala vertiginosa nunca antes vista, somado ao apogeu do capitalismo industrial, dá luz ao homem na multidão, cuja percepção descontínua e individual é sempre sobreposta à experiência.

O surgimento da metrópole moderna, em meados do século XIX, principalmente na Europa, descende dos novos complexos industriais baseados em um sistema produtivo envolvendo economias de escala e extensão. Com a racionalização e mecanização das tarefas, devido ao processo de proletarização, massas humanas foram deslocadas para os novos polos de concentração industriais, dando início às multidões inerentes a toda grande cidade. De acordo com Sevckenko (1994), além do fluxo urbano de massas, transportes públicos, mercadorias e o estabelecimento de novos meios de comunicação aceleram de forma vertiginosa e definitiva o ritmo da vida.

O progresso passa a despertar, concomitantemente, encantamento e medo ao articular máquina, multidão e metrópole como signos de um imaginário ainda desconhecido. O homem tem a sensação de ser regido por forças imperativas e transcendentais a ele próprio. Já a linguagem, urde o urbano em um ato duplo – enuncia cartesianamente o espaço público e metaforiza as tensões criadas pelo início do processo de industrialização.

Fascínio, espanto, temor e devoção são sentimentos para manifestar o reconhecimento do poder assustador das novidades que cercam o homem. A imagem técnica, viabilizando realizações infinitas, impõe-se potente no centro dessa nova sensibilidade, preenchendo o vazio deixado pela desagregação de formas multisseculares de orientação (BRESCIANE, 1982, p.8).

¹ Experiência urbana é experiência moderna – uma define a outra (tradução nossa).

A modernidade tem sua chegada anunciada por uma vertiginosa fragmentação da vida e liquidez nas relações entre indivíduos. Em a *Modernidade líquida* (2001), Zygmunt Bauman afirma que na modernidade tudo é líquido, fluido e volátil. A modernidade é como os líquidos que “fluem, escorregam, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam” (p. 8). Em Baudelaire (1988, p.5), a modernidade é “o transitório, o efêmero, o contingente”. Estes traços apontados pelo primeiro poeta a fazer da cidade protagonista de seus versos são definidos por Georg Simmel (1987, p. 45) como fenômenos característicos de todo processo moderno. Tanto para Simmel, quanto para Walter Benjamin (1989), no fenômeno da volatilização da vida, a metrópole é seu palco:

It is a specimen text expressive of the general and growing sense that the great modern city – or almost any great city – has gone out of control, that it has lost signifying potencies, and structural coherences that it once seemed to possess. The old structure was, in considerable, though not exclusive, measure made up of relations between social groups and of functions and symbols that related to social groups, to classes and subclasses. These older structures of signification now appear to be in a state of decomposition [...] (MARCUS, 1974, p. 232).²

Por cidade, tomamos o signo capaz de exprimir “a tensão entre racionalidade geométrica e o emaranhado de existências humanas” (CALVINO, 1990, p. 36). Aqui, interessa-nos a cidade enquanto texto, partindo do princípio de que esta “é feita de escritas múltiplas saídas de várias culturas e que encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1987, p. 59).

Criação do homem e produto da técnica, metonimicamente, ela faz do seu criador, um prisioneiro. Para Benjamin, a recorrente acepção labiríntica da cidade é ainda mais reminescente: “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto” (1989, p.162). Perder-se na cidade, para ele, significa rememorar o passado e recuperar através da memória topográfica, um tempo perdido:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade como alguém se perde numa floresta, requer instrução. [...] Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto que sobrevive a eles (BENJAMIN, 2011, p75).

² É um expressivo texto exemplar do sentido geral e crescente de que a grande cidade moderna - ou quase qualquer grande cidade - saiu de controle, que perdeu potências significantes, e coerências estruturais que antes parecia possuir. A antiga estrutura foi, em considerável, embora não totalmente, medida composta das relações entre os grupos sociais e de funções e símbolos que se referem a grupos sociais, classes e subclasses. Estas estruturas mais antigas de significação agora parecem estar em um estado de decomposição (tradução nossa).

Na leitura benjaminiana da cidade, o labirinto é uma das imagens-chave. A metáfora do labirinto como possibilidade para se pensar a existência humana é recorrente desde o pensamento greco-romano. O labirinto é também uma alegoria da cidade, que perde a referência do centro, uma vez que nela passa a predominar um emaranhamento de ruas, esquinas, quarteirões acêntricos, e vozes – uma grande Babel onde se dá a errância moderna.

O espaço urbano transformado pelo progresso é lugar por excelência da perda da experiência, que substituída pela vivência do choque, provoca a perda de elos com o passado e a memória, impossibilitando o homem de integrar-se em uma tradição cultural. Rede complexa e labiríntica, a cidade é na era moderna o espaço que impõe ao sujeito uma multiplicidade infinita de estímulos (SIMMEL, 1987, p. 46-7) e de ruas dialogicamente de mão dupla:

O traço fundamental do homem urbano se define em termos de um eu fragmentado. No curso de sua vida, ele se torna uma espécie de estrangeiro, que não se adapta à moldura familiar de identidade, à aparente fixidez social, mas passa necessariamente por uma experiência não linear, não sequencial (GOMES, 1994, p. 29).

Com isso, torna-se constante a partir da modernidade a imagem do homem dotado de um eu fragmentado, atravessando a multidão no labirinto urbano que é a cidade moderna, à procura do seu eu total. Tarefa essa cumprida quase sempre sem êxito, uma vez que a cidade define-se como uma impossibilidade de totalização, ou, como coloca Berman, gera um dualismo que produz, a um só tempo, “a fusão de suas formas materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno” (BERMAN, 1940, p. 151).

A forte influência que o espaço urbano exerce sobre indivíduo inserido em seu bojo se explica pelo fato de simultâneo à modernização, um conjunto de estruturas e processos materiais — políticos, econômicos e sociais — que atuam modificando vorazmente o espaço público urbano, coexistir junto ao modernismo, desenvolvido em função de injunções artísticas e intelectuais: “Indeed, in painting and literature the idea of modern city is often difficult to separate from the physical change, social turmoil, psychological trauma and intellectual ferment bound up with the idea of modernism in general”³ (SHARPE, 1987, p.4). Tal interdependência é sentida de modo ainda mais intenso no campo das artes e, sobretudo, na literatura. “As the great urban artists show, from the city’s immense disorder a new cultural

³ Na verdade, na pintura e na literatura a ideia de cidade moderna é geralmente difícil separar da mudança física, da agitação social, do trauma psicológico e da agitação intelectual ligada à ideia de modernismo em geral (tradução nossa).

and aesthetic order emerges”⁴ (SHARPE, 1987, p.8). Raymond Williams (2011, p.252) explica que naquela época a experiência urbana estava se tornando amplamente difundida e os escritores estavam tão profundamente envolvidos neste processo, que a percepção artística parecia começar e terminar na cidade:

Querendo desvendar a aventura humana o artista se depara com a cidade e seu caldal de problemas, consequências do impacto da urbanização/industrialização sobre a vida de todos. Escondida em seu enigma, desafia o artista a decifrá-la, exigindo dele um olhar que vá além das aparências e toque a alma das ruas. É portanto, da alma das ruas que o artista retirará a matéria prima de sua obra (PECHMAN, 1994, p. 5).

Neste sentido, a poesia de Baudelaire é magistral quando registra a consciência do autor no que concerne às questões que circunscrevem seu momento histórico. Em 1852, o prefeito Georges Eugène Haussmann iniciou uma reforma urbana em Paris que prolongou-se por dezoito anos. Seu intento era modernizar a capital francesa, preenchendo-a com praças, calçadas e bulevares. A *Belle Époque* francesa, como ficou conhecido este marco histórico, foi, pouco tempo depois, reproduzido em diversos países, inclusive no Brasil, onde foi convencionalmente chamado de *Belle Époque* tropical. Haussmann,

[...] realizou sua transformação da imagem da cidade de Paris com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses 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).

Quando a cidade de Paris tem seu espaço urbano vorazmente reconstruído, Baudelaire é o primeiro a celebrar a fusão de forças materiais e espirituais, ciente do forte elo entre o indivíduo e a urbe. Seus poemas são exemplos de como a modernização da cidade inspira e força a modernização da alma de seus habitantes, concomitantemente às ironias e contradições deste mesmo processo que ressoam na vida interior do homem na rua a colher flores do mal.

A cidade desempenha um papel seminal na realização poética de Baudelaire, chegando a antecipar características, em termos de estilo e temática, que compõem o que Nicolau Sevcenko chama de fundação da lírica moderna, cujos principais responsáveis foram, posteriormente, Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars. Nesta nova forma de fazer poesia “a lírica se liberta das contrições da sintaxe, o sujeito poético se fragmenta, a enunciação se

⁴ Conforme mostram os grandes artistas urbanos, da imensa desordem da cidade uma nova ordem cultural e estética emerge (tradução nossa).

reveste de plena ambiguidade, o fluxo narrativo se torna descontínuo, a temática são as próprias condições da existência na metrópole moderna”, conseguindo revelar simultaneamente “o esgarçamento da linguagem, a mecanização, a padronização e planejamento cronométrico da vida e do cotidiano, a relativização dos sentidos, o achatamento do passado e o esvaziamento do futuro” (SEVCENKO, 1994, p. 64).

Na leitura que Benjamin (1989) faz da cidade em Baudelaire, ele associa a produção poética baudelairiana mormente à tematização das multidões das grandes cidades e suas recorrentes experiências de choque que, em linhas gerais, são desencadeadas pela urbanização dos grandes centros. No caso de Paris, a partir do aparecimento súbito de uma grande massa urbana na paisagem citadina do século XIX, os cidadãos passaram a se confrontar nas ruas entre si e com uma série de informações e estímulos. A experiência do choque no espaço urbano moderno provocou o embotamento do sujeito: “embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos” (SIMMEL, 1987, p. 49).

Desse encontro surdo contra a multidão amorfa de passantes se constitui o paradigma primordial do processo de criação baudelairiano: “Quanto maior for a parte do choque em cada impressão isolada; quanto mais estímulos; quanto maior for o sucesso com que ela opere; e quanto menos eles penetrarem na experiência, tanto mais corresponderão ao conceito de ‘vivência’” (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Baudelaire inseriu “a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 1989, p. 111). O poeta lança-se contra a multidão como quem, de fato, quer dar à vivência o peso outrora conferido à experiência. No poema *O Sol*, ele segue abrindo caminho na multidão que aqui é fantasmagórica, uma vez que não é composta de passantes, mas sim de palavras. A imagem do conflito, da colisão, do tropeço é evidenciada pelo eu lírico já na primeira estrofe, quase como um autorretrato:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando em imagens há muito sonhadas
(BAUDELAIRE, 2006, p. 203).

A mesma percepção de desorientação face ao caráter fragmentado das impressões pode ser observada no soneto *A uma passante*. Nestes versos, em meio à turba, uma mulher misteriosa cruza o olhar do poeta que fica encantado pela transeunte. No entanto, o momento de fascínio decorrente do inesperado encontro coincide com uma despedida para sempre, revelando, assim, “a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe” (BAUDELAIRE, 2006, p. 118):

(...)Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
 Não mais hei de te ver senão na eternidade?
 Longe daqui! Tarde demais! *nunca* talvez!
 Pois de tu já me fui, de mim tu já fugiste,
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
 (BAUDELAIRE, 2006, p.223)

A proposta de uma percepção artística que começa e termina na cidade parece-nos ainda mais genuína quando, guiados por Massimo Canevacci (2004), compreendemos que “aquilo que Baudelaire designa como flor-do-mal é a metrópole nascente, é a alegoria de Paris, uma distorção depravada e porca, separada de sua origem mítico-natural. Paris é a flor malsã. A cidade é malsã.” (p. 102). Nas palavras de Malcom Bradbury (1976):

The city not only molds artistic expression but almost parallels it the cultural chaos bred by the populous, ever-growing city, a contingent and polyglot tower of babel, is enacted in similar chaos, contingency, and plurality in texts of modern writing, the design and form of modernist painting (p. 96).⁵

Porém, Baudelaire não foi o único escritor a escrever/ler a cidade. Em *O homem na multidão*, escrito por volta de 1844, Edgar Allan Poe, diferente de seus contemporâneos, não fala particularmente sobre a cidade, mas parece antes transfigurar-se na voz destituída de uma experiência autêntica, que tenta afirmar sua identidade inconsistente:

Ao invés do espaço fechado, restrito e defendido dos inimigos externos, da cidade medieval, tem lugar a ocupação extensiva, a aglomeração populacional, a derrubada dos muros, a convivência diária com o inimigo dentro dos próprios limite da cidade moderna (BRESCIANI, 1986, p. 13).

⁵ A cidade não apenas molda a expressão artística mas é quase paralela a ela, o caos cultural criado pela cada vez maior e populosa cidade, uma contingente e poliglota torre de babel, é promulgada no caos semelhante, contingência e pluralidade em textos da escrita moderna, o design e a forma de pintura modernista.

O homem na multidão engendra um arquétipo da cidade moderna e que reverberará não só nas *flores e quadros* baudelairianos, mas, certamente, em boa parte da produção literária urbana do século XX. O conto narra a história de um indivíduo que passa dias junto à janela de um café londrino, apreciando a movimentação das pessoas que passam. Como que obcecado, certa vez ele decide seguir os passos de um velho que o intriga. Seus lances na caminhada atrás do outro pelas ruas de Londres são narrados com minúcia: desfilam diante de si os tipos, a arquitetura, os hábitos, em um quadro preciso que o narrador vai traçando com agilidade, construindo na escritura urbana o perfil de uma cidade enigmática:

O estranho se deteve e, por um momento, pareceu imerso em reflexões; depois, com evidentes sinais de agitação, seguiu em rápidas passadas um itinerário que nos levou aos limites da cidade, para regiões muito diversas daquelas que havíamos até então atravessado. Era o mais esqualido bairro de Londres; nele tudo exibía a marca da mais deplorável das pobreza e do mais desesperado dos crimes. À débil luz das lâmpadas ocasionais, altos e antigos prédios, construídos de madeiras já roídas de vermes, apareciam cambaleantes e arruinados, dispostos em tantas e tão caprichosas direções, que mal se percebia um arremedo de passagem por entre eles. As pedras do pavimento jaziam espalhadas, arrancadas de seu leito original, onde agora viçava a grama, exuberante. Um odor horrível se desprendia dos esgotos arruinados. A desolação pervagava a atmosfera (p.137).

O narrador, contudo, não consegue decifrar o sujeito que o intriga, uma vez que embora consiga apreender os signos que compõem a cidade, sobre os labirintos por onde transita um homem no meio da multidão, o velho permanece ilegível:

Este velho - disse comigo, por fim - é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. E o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o *Hartulm Animae* e talvez seja uma das mercês de Deus que *es lasst sich lesen* (p.137).

No início do século XX, logo após a I Guerra Mundial, o anglo-americano T.S. Eliot encara a modernidade como fatal perda de cerne. Por conta disso, adota uma postura de isolamento, condenando o mundo moderno, revoltando-se contra as massas. Na visão do poeta, Londres é uma *unreal city*, ou seja, uma cidade que não existe, um não-lugar.

Partindo do pressuposto de que lugar é, ao mesmo tempo, “princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (p. 51), o antropólogo francês Marc Augé (1994), cria a definição de não-lugar para nomear um espaço de transcurso incapaz de engendrar qualquer tipo de identidade. Ou seja, segundo o autor, todo e qualquer espaço que sirva apenas como espaço de transição e com o qual não criemos

qualquer tipo de relação é um não-lugar. “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança” (p. 169).

E T.S Eliot (1981, p.91) reitera sua crítica dizendo:

Cidade irreal,
Sob a fulva neblina de uma aurora de inverno,
Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,
Jamais pensei que a morte a tantos destruía.
Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,
E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés.

A cidade é irreal na medida em que se torna uma intrincada teia de sentidos desencontrados, cuja lógica foge à percepção imediata. Aqui multidão e solidão se confundem e a urbe moderna encarna o emblema da mítica Babel. Como esfinge, ela é ilegível e indecifrável. A legibilidade da cidade se mostra para o poeta e para o transeunte um grande desafio. Reconhecê-la, mapeá-la e compreendê-la é tarefa quase impossível tamanho é o emaranhado de signos que compõem a tessitura de seu espaço físico e simbólico.

Ideológica, a cidade é, portanto, também um signo. Um signo que, a partir do advento da modernidade fechou-se numa impossibilidade de totalização, tornando-se ilegível: “A cidade é um discurso, e esse discurso é efetivamente uma linguagem: a cidade fala para os seus habitantes, falamos da nossa cidade, a cidade onde vivemos, simplesmente por habitá-la, por atravessá-la, por observá-la” (BARTHES, 1988, p. 02). Cidade é, portanto, signo, discurso e escrita. Sendo assim, o usuário da cidade é uma espécie de leitor que se guia em seus movimentos diários por meio de fragmentos desse discurso. Cidade “é uma poesia que desdobra de significantes” (BARTHES, 1988, p. 08), mas seu significado só se estabelece a partir de uma “consciência que percebe”:

As relações de representação (relações sígnicas) que daí advêm, abrem inevitavelmente um campo de possibilidades de interpretantes (significados), prevista ou imprevisivelmente de acordo com os signos presentes e/ou ausentes, manifestos e/ou latentes, repertório de expectativas, taxa de redundância etc., que acaba por fixar o desenho urbano como uma escritura (p. 26).

Podemos dizer que a cidade é, ainda, polifônica. Segundo Canevacci,

Uma cidade se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim que nosso relacionamento com ela é estabelecido, o que faz com que a cidade se anime com nossas recordações. E que ela seja também agida por nós, que não somos unicamente espectadores urbanos, mas sim também atores, que continuamente dialogamos com seus muros, com as calçadas, [...]. Por esse motivo, a comunicação urbana é do tipo dialógico, e não-unidirecional. (2004, p. 22).

A partir de Mikhail Bakhtin (2008), o pesquisador explica em seu *A cidade polifônica* (2004, p. 17) que a cidade, bem como a comunicação urbana compara-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se e se fundem. Ora, se a cidade é polifônica, assim também deve ser a escolha metodológica de quem a examina, ou seja, aquela que dialogicamente “dá voz a muitas vozes”. Portanto, é dialógica também a abordagem que escolhemos adotar nesta pesquisa:

A cidade não conta o seu passado, ele o contém como as linhas das mãos, escritas em ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelhas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1994, p. 15).

Os signos da cidade moderna são identificados e articulados numa sintaxe própria. Por isso, ver a cidade consiste não apenas na leitura de um discurso, mas na interpretação e montagem de seus fragmentos, uma vez que “a metrópole ‘metacomunica’ através da montagem. “A montagem é o pensamento abstrato da metrópole.” (CANEVACCI, 2004, p.109). Este enfoque pode ser elucidado à luz dos estudos da história cultural em Chartier (1988, p.17):

A história cultural tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos [...] esquemas intelectuais criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço pode ser decifrado.

Assim como de determinada realidade social, as chaves de leitura da cidade não encontram-se acabadas, necessitando de uma ampliação, que possibilite vê-la mesmo “através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, o filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins” (CALVINO, 1994 p. 10). Devido à natureza infinitamente metafórica do discurso urbano, é preciso deixar-se guiar abrindo caminhos que oportunizem a decifração das práticas que alimentam a arqueologia cidadina, escavando as camadas de memórias que se sobrepõem, e confundem o observador desatento.

Cotidianamente vivida, a imagem urbana é leitura-tradução do interpretante urbano que, mediante processos perceptivos e remissivos, circunscreve-a gradualmente num mosaico mnemônico. Aqui a memória – sintagma saturado – é redescobrimto em profundidade do percurso que desocupa e monta essa imagem (ELIAS,1989, p.28).

Se, por um lado, a cidade define-se numa impossibilidade de totalização, por outro, forma, signo e concreto constituem-se num amálgama revelador das teias simbólicas que tramam seu viés. Em *As Cidades Invisíveis*, Italo Calvino elabora uma mediação metodológica possível para a leitura do universo citadino:

Marco Pólo descreve uma ponte, pedra por pedra
 — Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan .
 — A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco
 — mas pela curva do arco que estas formam.
 Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
 — Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
 Pólo responde:
 — Sem pedras o arco não existe (CALVINO, 1994, p. 79).

Por meio da metáfora da “ponte”, ilumina-se a possibilidade de fazer a leitura da cidade a partir da montagem dos elementos isolados que lhe dão forma. Os fragmentos são registros, como coloca Renato Cordeiro Gomes, de suma importância, e para aquele que se deixa conduzir por um “contador de estórias” (benjaminiano), a narrativa poderá ganhar contornos que articulam a polifonia dos seus textos:

The city must first be both “read” and “named”, a circular process in which perception and language inevitably precede and prejudice one another. But in thinking, the city as text, we must bear in mind that it is a text full of metaphors – including the linguistic metaphor itself - which need to be read and reread with vigilance⁶ (SHARPE, 1987, p. 16).

Pensamos, com isso, que a possibilidade de uma leitura do espaço urbano reside nos seus fragmentos, nas suas múltiplas vozes. “[...] Decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra. Oferecer um novo texto cuja imagem é necessariamente fraturada, descontínua” (GOMES, 1994, p.40).

Ler a cidade, todavia, “consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível através dos mecanismos da linguagem que atinge o equilíbrio ‘geômetra e a síntese’” (GOMES, 1994, p.35). Renato Cordeiro Gomes nos ensina que para decodificar a cidade é preciso reconstruí-la com seus cacos e rasuras por meio de artimanhas linguísticas precisas com vistas à produção de um texto. Corroborando com este pensamento, Bakhtin já dizia: “o texto é uma realidade imediata (a realidade do pensamento e das experiências interiores), a

⁶ A cidade deve primeiramente ser tanto "lida" quanto "nomeada", um processo circular no qual a percepção e a linguagem inevitavelmente precedem e influenciam uma à outra. Mas para pensar cidade enquanto texto, devemos ter em mente que ela é um texto cheio de metáforas - incluindo a própria metáfora linguística - que precisa ser lida e relida com vigilância (tradução nossa).

única capaz de tornar possíveis estas disciplinas e este pensamento. Onde não há um texto, não há nem mesmo objeto de estudo e de pensamento” (1988, p. 291).

Ora, sob esta ótica, ler e escrever a cidade são processos simultâneos e indissociáveis. É no fazer literário que verificamos a possibilidade de não apenas uma, mas várias leituras da cidade, todas, claro, jamais totalizantes: “Like a literary text, the city has many interpretations as it has readers; and while some analyses may gain a preponderance of support and the aura of authority, changes in the city and in its representation will ensure that our visions or readings of it continue to be plural”⁷ (SHARPE, 1987, p. 13).

O texto é, por conseguinte, o relato de um meio de ver a cidade (por vezes, o próprio meio), não enquanto mera estrutura física, mas como unidade simbólica, que atravessa lugar e metáfora. A escrita age como tropo da urbe descentrada, que resiste à totalização. Escrever a cidade é permitir uma possível leitura e contrapor-se à violência da desorientação dos sentidos humanos em labirinto: “Ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas construí-la, fazendo circular o jogo das significações” (GOMES, 1994, p.40).

Roland Barthes (1988), em uma conferência sobre Semiologia e Urbanismo, declarou que “[...] a coisa mais importante não é multiplicar em demasia as investigações ou estudos funcionais da cidade, mas multiplicar as leituras da cidade, das quais, infelizmente, até o momento, somente os escritores nos deram alguns exemplos” (p.7). Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, T.S Elliot, Charles Dickens e Victor Hugo são alguns dos escritores que como resposta à desorientação e ao caos, aos quais não lhe era facultada escolha, escreveram a cidade na tentativa não apenas de compreendê-la, mas também a si mesmos e o admirável e detestável novo mundo no qual foram impelidos a viver. Aqueles escritores são exemplares do autor como:

Esse sujeito [que] (re)constrói a cidade enquanto texto e se inscreve nele, engendrando, em meio a este amontoado de signos da superfície da folha-pergaminho, um traçado de uma possível legibilidade. Sabe, no entanto, estar fadado ao fracasso qualquer tentativa de apuração da totalidade. Escrever esta cidade é inscrevê-la novamente no livro de registro; é superpô-la a outras cidades signícas cujo desenho é, desde a origem, indecifrável (GOMES, 1994, p. 39).

Na cidade tudo é signo. Portanto, percorrer a cidade com o olhar pode se comparar a ler as páginas de um livro. Para lermos a grafia urbana é preciso mapear suas múltiplas vozes e sentidos. Escrever a cidade é também lê-la. A cidade escrita é, isto posto, resultado da

⁷ Como um texto literário, a cidade tem tantas interpretações, quanto o número de leitores; e enquanto algumas análises possam ganhar uma preponderância de apoio e a aura da autoridade, as mudanças na cidade e em sua representação irão garantir que nossas visões ou leituras sobre ela continuem a ser plurais (tradução nossa).

construção simbólica daquele que a lê. Decifrar o fio condutor do discurso citadino é apreender a cidade como escrita e, por conseguinte, a escrita da cidade.

2.2 Benjamin, literatura e cidade

Há um quadro de Klee que se chama *Ângelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. [...] Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Devotando atenção especial ao estudo dos fenômenos referentes à modernidade, Walter Benjamin tem seus escritos profundamente marcados pelos acontecimentos históricos de seu tempo. Transformações de ordem tecnológica, social e política, bem como seus efeitos sobre os sujeitos, são objetos de suas elaborações teóricas, nas quais se vê sempre impresso o signo de uma resistência.

Uma vez que as análises de Benjamin debruçam-se em questões referentes às primeiras décadas do século XX, e a profunda herança do Século XIX, o pensador discute em vários ensaios as implicações das mudanças oriundas desse período na constituição da percepção moderna. Percepção, em Benjamin, equivale à leitura. Portanto, em seus textos, ele aponta a modernidade como causa de uma reorientação substancial das formas de leitura e representação da metrópole urbana:

Benjamin trabalhou constantemente sobre a cidade, com uma abordagem que pode ser absorvida sob a condição de aceitar sermos empurrados para uma desorientação pessoal. Com ele pela primeira vez a redação de uma pesquisa sobre a cidade – não só a respeito de Paris, mas também Moscou, Berlim, Nápoles, Marselha etc. – encara com a mesma seriedade a grande poesia e a publicidade nascente, a filosofia e o jornalismo, a arte de vanguarda e os estilos da moda, a prostituição e a revolução (CANEVACCI, 2004, p. 101).

Entre as problemáticas caras à sua reflexão, estão as transformações sofridas pela técnica e seus efeitos sobre a produção artística. O filósofo alemão desenvolve, então, a noção de perda da aura, que consiste na constatação do desaparecimento do valor sagrado que outrora foi conferido ao artista e à sua obra, cabendo a eles, agora, a mera categoria de mercadoria. Neste contexto, Benjamin consagra a figura do *flâneur*, que age metamorfoseando o novo modo de fazer literatura e, ao mesmo tempo, lendo a cidade ilegível.

Walter Benjamin é o narrador de cidades, o primeiro antropólogo ‘espontâneo’ da condição urbana ou, como mais eficazmente poderíamos dizer em inglês – construindo um neologismo ligado à palavra original (storyteller = narrador) – o cityteller (CANEVACCI, 2004, p. 06).

A cidade enquanto temática é recorrente no itinerário intelectual de Benjamin. Seus escritos discutem e mimetizam a cidade em sua diversidade e multiplicidade de vozes, como espaço de experiência sensorial e intelectual. As ruas da cidade são palco para encenação de conflitos sociais e transformações urbanísticas, lugar “onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido, nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1989, p.46). No seu labirinto, iluminado por sua visão labiríntica:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração e parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivania; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar (BENJAMIN, 2007, p. 468).

As ruas são, portanto, os espaços onde a ebulição de transformações daquele tempo é observada e percebida de forma mais aguçada. A consciência que esta época tem de si mesma é o que chamamos modernidade. A modernidade é consciência do novo:

A modernidade gera obsolescência numa escala até então inaudita. O moderno e o novo tornam-se sinônimos. [...] o novo aparece agora como o invariavelmente-sempre-igual, o ‘invariavelmente- sempre-igual dentro do novo’. Por isso a definição de moda (a ‘eterna recorrência do novo’ – uma repetição ritual, mítica), sua expressão final como morte (a única novidade radical, e essa é sempre igual), e a projetada leitura alegórica de Benjamin da modernidade como Inferno (OSBORNE, 1997, p.96).

Para Benjamin, a irrupção da modernidade alterou substancialmente a relação entre o homem e seu mundo, posto que este universo criado por ele por intermédio do desenvolvimento das ciências e da tecnologia, lhe é apresentado de modo absolutamente estranho e hostil. Ainda que instituidor desta nova realidade, o homem não a controla, de modo que ao invés de ser a expressão do domínio do mundo pelo homem, ela revela-se como uma *segunda natureza* ameaçadora:

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como

outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado (BENJAMIN, 1985, 174).

O cenário eleito por Benjamin para a observação desse espetáculo é a cidade de Paris, que é o centro europeu do novo e do transitório. Paris é o cenário que “(...) designa antes uma estrutura temporal de experiência, uma parte de uma fenomenologia da consciência histórica, que encontra sua descrição preliminar em Baudelaire, mas não é de modo algum adequadamente pensada ali [...]” (OSBORNE, 1997, p. 96).

Pensada para ser vista como sintoma de uma modernidade, a reforma urbanística de Haussmann, na verdade, produz um efeito vil: provoca “[...] nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade” (BENJAMIN, 2006, p.49). Toda reforma na condição urbana provoca reformas nos modos de pensar e viver o espaço:

Entretanto, surgem sempre novas obras em que a cidade é o personagem essencial e difuso, e o nome de Paris, que quase sempre aparece no título, deixa muito claro que o público quer que assim seja. Nessas condições, como não se desenvolveria em cada leitor a convicção íntima – que se percebe ainda hoje – de que a Paris que ele conhece não é a única, nem mesmo a verdadeira; que ela não é senão um cenário brilhantemente iluminado, mas demasiadamente normal – um cenário cujos bastidores não se descobrirão jamais – e que dissimula uma outra Paris, a Paris real, uma Paris Fantasma, noturna, inapreensível (1938 CAILLOIS apud BENJAMIN, 2006, p.458).

À vista disso, o dever crítico assumido por Benjamin é o de decifrar a mitologia da modernidade, aqui tida como ideologia falseadora, uma vez que aposta em uma remodelação urbanística sob o signo do progresso, carregando um duplo que esconde a contraparte. Para isso, ele lança mão da alegoria da *fantasmagoria*. No *Exposé de 1935*, de *Passagens*, Benjamin aborda o surgimento de uma fantasmagoria moderna. Segundo ele, essa fantasmagoria nasce no ano de 1789, em Paris, com as exposições universais da indústria, onde produtos industriais foram exibidos como obras artísticas. Benjamin aponta as exposições universais como causas da fantasmagoria moderna porque elas pleiteiam a idealização do valor de troca das mercadorias, no qual “seu valor de uso passa para o segundo plano” (BENJAMIN, 2006, p. 44).

Deste modo, três características da fantasmagoria evidenciam-se nas exposições universais: 1) ela é “um espetáculo, uma encenação, um teatro”; 2) conduz o espectador a um sentimento (ilusório) de segurança e parece “dissipar as trevas e os terrores de um modo arcaico de existência”; 3) a “continuidade entre o antigo e novo, o antigo e o moderno” (LACOSTE, 2003, p.32-33).

Neste sentido, pensamos que esta alegoria se verifica na medida em que a

modernidade, eterno transitório entre o antigo e novo, se configura como um espetáculo e simulacro, uma encenação feita para difundir a imagem do progresso, mas que esconde uma face obscura somente se revela na observação atenta do cidadão-leitor. Entretanto, o valor de troca sobrepuja o valor de uso não apenas no plano das mercadorias. A forma econômica do capitalismo burguês é o que dá vida e sustento à modernidade. E a cidade é o *locus* escolhido por este sistema. O cidadão, por sua vez, inserido neste contexto também é reificado:

A economia mercantil, e em particular a economia capitalista tende a substituir na consciência dos produtores o valor de uso pelo valor de troca e as relações humanas concretas e significativas por relações abstratas e universais entre vendedores e compradores; tende, assim, a substituir, no conjunto da vida humana, o qualitativo pelo quantitativo (GOLDMANN, 1967, p.134-5).

Marx disse que “uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2004, p.94). A alegoria da fantasmagoria elaborada por Benjamin parte, então, da teoria do fetichismo da mercadoria, lido por ele em *História e Consciência de Classe*, de Lukács, conforme afirma Rolf Tiedemann: “o conceito de fantasmagoria que Benjamin emprega repetidas vezes parece ser apenas outra palavra para aquilo que Marx chamou de fetichismo da mercadoria” (1988, p. 277). Incorporando nova roupagem à teoria de Marx/Lukács, à luz do conceito de reificação, Benjamin utiliza a noção de fantasmagoria não apenas para classificar o espetáculo da modernidade, mas, sobretudo, a produção cultural da época:

Nossa investigação propõe mostrar como, enquanto consequência dessa representação reificadora da civilização, as novas formas de comportamento e as novas criações econômicas e tecnológicas que devemos ao século XIX entram no universo de uma fantasmagoria. Essas criações sofrem essa “iluminação” não apenas de maneira teórica, por transposição ideológica, mas também na imediatez de sua presença perceptível. Elas se manifestam como fantasmagorias (BENJAMIN, 1939, p. 14).

O espetáculo da modernidade refere-se, em Benjamin, à fantasmagoria da cultura capitalista. Ele caracteriza aqueles fenômenos culturais como expressões ambíguas da experiência coletiva condicionada pelo desenvolvimento tecnológico, ressaltando o caráter de mercadoria da obra de arte.

2.2.1 Da atrofia da experiência à vivência do choque

A partir de Benjamin, entendemos que os paradigmas que moldam o modo como vemos o mundo sofreram profundas mudanças históricas. Isto porque é no espaço arquitetônico que a percepção se concretiza, e este está em constante estado de transfiguração.

Haja vista que a percepção é uma experiência dotada de significação, Benjamin atesta que percepção é leitura. Ler pressupõe conhecimento de um código e implica em uma interpretação. Lembramos, com isso, das grandes transformações ocorridas nas condições materiais da vida moderna e nos indagamos sobre em que medida a percepção do espaço foi alterada em função disso. Ou, em outros termos, até que ponto a nossa incapacidade de ler por completo a teia urbana se deve a esse fator.

Percepção, em Benjamin, remete à símbolo (*Symbole*). No ensaio de 1933, *A doutrina das semelhanças*, o autor diz que se o símbolo é convenção arbitrária, o seu significado não está, então, hermeticamente contido no objeto. Ao contrário, o seu sentido é construído pelo sujeito. O significado reside na leitura guiada pelas condições históricas e sociais desse leitor:

A ideia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra. Na percepção empírica, em que as palavras se fragmentaram, elas possuem, ao lado de sua dimensão simbólica mais ou menos oculta, uma significação profana evidente. A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela apresentação, o caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega à consciência de si (BENJAMIN, 1986, p. 58-59).

O texto a ser lido do qual falamos é a cidade moderna. MetrÓpole cuja escrita é miscelânea. Contudo, para Benjamin não basta apenas decodificar seus significados, significar seus símbolos, é necessário preservar a memória da cidade, cada vez menos evidente:

A cidade na qual os homens se exigem uns aos outros sem trégua, em que compromissos e telefonemas, reuniões e visitas, flertes e lutas não concedem ao indivíduo nenhum momento de contemplação – cidade se vinga na memória, e o véu latente que ela teceu da nossa vida mostra não tanto as imagens das pessoas, mas sobretudo os lugares, os planos onde nos encontramos com os outros ou conosco (BENJAMIN, 1987, p. 4).

A relação entre cidade e memória acontece por meio da repetição, da tradição oral, da narrativa antiga, enfim, da experiência. Pontos estes que sucumbem com a chegada da era moderna, cedendo lugar para a vivência, para o irrepitível. Este panorama circunscreve a queda da legibilidade do espaço urbano, uma vez que “é, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, em busca de um sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite” (GOMES, 1994, p.40).

O termo experiência está presente em muitas das obras de Benjamin, modo pelo qual foi ganhando cada vez mais densidade e peso ideológico. *Experiência* engendra estudos de críticas literárias, históricas e sociais, configurando-se um conceito utilizado de forma plural pelo filósofo.

Em *Experiência e Pobreza* (1994), Benjamin delinea a significação do conceito de experiência a partir da constatação de sua perda. Segundo ele, o patrimônio cultural se avolumou e se adensou na mesma proporção em que sua capacidade de assimilação genuína foi perdida. A instauração da Modernidade foi acompanhada, assim, de uma atrofia considerável da experiência:

Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (1994, p. 115).

Neste sentido, o declínio da experiência provém da perda de uma tradição comum à uma comunidade humana e transmitida de gerações em gerações. Esta perda acarretou ainda no desaparecimento das formas tradicionais de narrativa que têm sua base nessa transmissibilidade:

[...] É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. [...] é como se estivéssemos privados de uma faculdade que parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo (BENJAMIN, 1994, pp. 197-198).

Perante a impossibilidade de uma experiência autêntica (*Erfahrung*), ou seja, da elaboração e comunicação da experiência coletiva, repleta de um amplo ordenamento cognitivo do mundo; há o aparecimento da experiência inautêntica (*Erlebnis*), a vivência do indivíduo isolado. Este consiste em um “isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, [que] avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo.” (ENGELS *apud* BENJAMIN, 1989, p.54). Para Benjamin, a poesia Baudelairiana é a mais representativa da vivência solitária do homem moderno.

Antes de Baudelaire, a experiência autêntica era provisora, por excelência, da matéria-prima para a poesia lírica. A singularidade do autor das *Flores do Mal* consiste, então, em

pretender elevar a vivência (experiência inautêntica) à condição de verdadeira experiência. Nas palavras de Benjamin, o poeta “determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque” (BENJAMIN, 1989, p. 145).

Por este motivo, tais versos não poderiam germinar em lugar outro que não fosse a cidade grande, berço do declínio da experiência e surgimento do choque multiplicado de impressões sensoriais: “Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão” (BENJAMIN, 1989, p.47). No plano das artes, o principal efeito da vivência do choque foi a dissolução da aura. Deste efeito da modernidade, a poesia de Baudelaire também foi sintomática.

2.2.2 Advento da técnica, desintegração da aura

O fenômeno do declínio da experiência autêntica nas artes em geral e, em especial, na literatura tem como característica definidora a morte da aura, que se consubstancia como o declínio da experiência no plano estético.

Na epígrafe da terceira versão do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin cita um texto de Paul Valéry, comentando as mudanças no campo das belas artes decorrentes das inovações técnicas. O filósofo chama a atenção para a urgência em combater um conceito “filisteu de ‘arte’ alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica” (BENJAMIN, 1985, p.92).

Ele sugere, então, o estabelecimento de novos pressupostos teóricos que facilitem a compreensão das transformações radicais ocorridas no campo das artes, como a reprodutibilidade técnica, que alteraram a própria natureza da arte, visto que esta “não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (BENJAMIN, 1985, p.167).

No que tange à percepção, em tempos de reprodutibilidade técnica, ela encontra-se sob a égide da repetição e do consumo. Tais fatores se realizam na multiplicação quantitativa de objetos e imagens que viabilizem o fim de tornar as coisas sempre próximas, e não distantes, como em tempos outrora auráticos. Há uma crise na percepção decorrente da aceleração do tempo e da fragmentação do espaço próprias do mundo industrializado. Por isso, a realidade e a produção artística são orientadas em função das massas:

A massa como tal, independentemente das diversas classes que a constituem, não possui nenhum significado social primário. Seu significado secundário depende das circunstâncias que determinam a sua formação, de caso a caso. O público de um teatro, um exército, os habitantes de uma cidade formam massas que como tais, não pertencem a nenhuma classe determinada. O livre comércio multiplica estas massas rapidamente e em quantidades incalculáveis, na medida em que tomaram esta massa como modelo. A “comunidade do povo” (*Volksgemeinschaft*) procura exorcizar de cada indivíduo tudo aquilo que impeça sua completa fusão em uma massa de clientes. O estado, que representa neste extremo esforço o agente do capitalismo monopolista tem como único adversário irredutível o proletariado revolucionário. Este dissipa a aparência de massa por meio da realidade da classe (BENJAMIN, 2006, p. 416).

Pode-se dizer que “perceber a aura de uma coisa significa investi-la de poder revidar o olhar” (1989, p. 140). A aura na definição benjaminiana é uma espécie de experiência (*Erfahrung*). Uma experiência degradada com a fragmentação própria do mundo moderno. É uma experiência humana ampla que o homem realiza não só no que se refere à arte, mas também em relação à natureza. Benjamin utiliza-se de uma imagem da natureza para elucidar o que seja a aura. A natureza é contemplada por um observador e é nessa relação que se processa a aura. A aura só se constitui quando a observação se efetiva, e pressupõe esse momento de contemplação, de contato. Aura é, portanto:

[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 1985, p.170).

A obra de arte sempre foi passível de reprodução. No entanto, foi com a possibilidade de reprodutibilidade técnica, que a reprodução artística sofreu mudanças cruciais. O advento da técnica possibilitou uma ampliação quantitativa da produção de imagens e a alteração no ritmo desta produção, que deixa de ser manual e passa a ser mais acelerada, posto que

[...] pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração (BENJAMIN, 1985, p.167).

Podemos afirmar, com isso, que os fatores que levaram a derrocada da arte aurática foram as mudanças investidas nas condições sociais de fruição da obra de arte e na própria estrutura formal dos objetos estéticos que se concretizam, respectivamente, na indústria cultural e na reprodutibilidade técnica: “O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (p. 168), pois o processo “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (p. 168) e faz com que a reprodução venha “ao encontro do espectador, [e] em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (p. 168-169). Isto significa dizer que a aura, o “aqui e agora” da obra de arte original, perde o sentido, pois não há mais um original a que ela esteja ligada de modo inseparável, todas as cópias se equivalem.

Berço da arte moderna, a indústria cultural a converte, antes de tudo, em mercadoria. Para caracterizar o seu modo de funcionamento, Walter Benjamin reconstituiu as condições da atividade literária dos séculos XIX e XX, evidenciando que a literatura se converteu, então,

em indústria cultural, assim como a pintura, a escultura, a fotografia e o cinema (LIMA e MAGALHÃES, 2010).

Para personificar o poeta moderno, Benjamin lança mão da figura da prostituta, haja vista que esse artista é aquele que vende o trabalho artístico para subsistir materialmente. Uma vez que “na prostituição revela-se o aspecto revolucionário da técnica (seu lado criativo e, sem dúvida também, o seu lado revelador simbólico)” (1989, p. 242), é justamente a partir dessa analogia entre a literatura apartada da sua aura e o meretrício que surge a imagem dialética do *flâneur*.

2.2.3 O *flâneur* e o fazer literário

A resposta que Walter Benjamin encontra para a mudança na forma de o homem sentir e dar sentido ao mundo com o advento da técnica está relacionada ao ato de sair às ruas na cidade grande. O olhar, agora sensivelmente transformado, assimila e atravessa a densa superfície da grande cidade, numa tentativa de alcançar a sua essência, o seu real, a fim de tornar visível, a cidade invisível: “As descrições reveladoras da cidade grande não se originam nem de um nem de outro; procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações” (BENJAMIN, 1989, p. 69).

Ao lado da mudança no modo de olhar, o advento da reprodutibilidade técnica, acompanhada das rápidas transformações no cenário urbano e nos hábitos da sociedade, fizeram com que a posição ocupada pela literatura até então fosse abalada. Neste sentido, até mesmo as imagens literárias tradicionais tornaram-se ultrapassadas, quando em contraponto com as novas formas tecnológicas de lazer, tais como o cinematógrafo, o gramofone e a fotografia. A partir daí, vive-se, segundo Benjamin, “um grande processo de fusão de formas literárias”. É neste momento que, com o advento da técnica, o escritor, agora produtor, recorre ao mercado para vender.

Sobre o literato neste contexto, ele diz: “Como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1989, p. 225). Como *flâneur*, o autor vai às ruas em busca da matéria para compor sua arte literária. Como produtor, ele se dirige ao jornal para vendê-la:

A tese do intelectual deve recorrer à imprensa porque é nela que se dá tal processo de fusão de formas literárias. Não somente ultrapassa distinções convencionais entre gêneros, como questiona a própria distinção entre autor/leitor. Sendo assim, é dela que deve partir qualquer análise do intelectual como produtor (BENJAMIN, 1994, p. 125).

Celebrando a conjunção deste novo modo de olhar com a inserção do literato na imprensa, surge como signo da modernidade, a figura do *flâneur*, aquele que perambula livre de preocupações relativas à esfera produtiva capitalista pelas ruas das grandes cidades, ansioso por revelar seus aspectos recônditos. O *flâneur* observa pessoas, características e comportamentos que geralmente passam despercebidos ao olhar dos transeuntes, e faz da análise a essência da sua arte literária. O *flâneur* vive a rua. Assim, “a flânerie tem na paisagem urbana seu autêntico chão sagrado” (BENJAMIN, 1994, p. 191).

Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador; ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas ideias, como a tempestade mistura as ondas do mar (BENJAMIN, 2006, p.497).

O *flâneur* assume as alamedas da grande cidade como moradia, pois “precisa de espaço livre para não perder sua privacidade” (BENJAMIN, 1989, p. 50). Esta é a expressão dialética desse espaço: “abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto.” (BENJAMIN, 2006, p. 461). Ele é o personagem alegórico da mentalidade pequeno-burguesa. Entretanto, vive no limiar entre o burguês e o vagabundo.

Alimentando-se das imagens urbanas que persegue com o olhar, o flâneur é o literato que “se dirige ao mercado para se vender” (BENJAMIN, 1989, p. 225). A relação entre *flânerie* e mercadoria é amplamente discutida na obra de Benjamin. Segundo ele, como *flâneur*, o autor vai às ruas em busca da matéria para compor sua arte literária. Como produtor, ele se dirige ao mercado para vendê-la: “A empatia pela mercadoria é a empatia pelo próprio valor de troca. O *flâneur* é o virtuoso dessa empatia. Leva a passeio o próprio conceito de venalidade” (BENJAMIN, 1989, p. 227).

Também no plano da mercantilização literária, Baudelaire foi um marco. Aliás, é justamente ali que se encontra um dos liames entre Baudelaire e a *flânerie*, da qual foi um dos maiores precursores. *Flâneur*, Baudelaire “era o seu próprio empresário” (BENJAMIN, 1989, p. 157), negociava com redatores, permanecendo em contato contínuo com o mercado. Graças à sua profunda experiência relativa à natureza da mercadoria, Baudelaire foi impelido a reconhecer o mercado como instância objetiva (D’ANGELO, 2006). Essa postura caracteriza o tipo de vivência que Baudelaire tentou elevar à condição de verdadeira experiência. A convivência de Baudelaire com a destruição da aura custou-lhe muito caro, não obstante, conferiu-lhe a posição de poeta moderno.

O poema em prosa *A Perda da Auréola*, no qual alguém questiona um poeta quanto à sua presença num “lugar de má fama”, explicita de forma veemente a epifania do poeta que, despido de seu halo, descobre que a pureza e santidade artística são incidentais e como a poesia pode florescer perfeitamente em lugares baixos que seriam apoéticos – não idealizados. O poeta explica ter deixado cair da cabeça sua auréola quando saltava sobre as poças de lama, completando:

“Olá! O senhor por aqui, meu caro? O senhor nestes maus lugares! O senhor bebedor de quintessências e comedor de ambrosia! Na verdade, tenho razão para me surpreender!” “Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê.” “O senhor deveria, ao menos, colocar um anúncio dessa auréola ou reclamá-la na delegacia caso alguém a achasse.” “Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso a dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a apanhará e a meterá na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo uma pessoa feliz que me fará rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado” (BAUDELAIRE, 2010, p. 117).

Este poeta, até então aureolado, personifica a dessacralização da arte aurática como um aspecto liberador, permitindo o rompimento com a postura reverente que a remota aura impunha. Para Benjamin, o poeta lírico com auréola seria aquele que ainda não tivera a experiência do choque de viver na grande cidade, de travar “contato com as grandes massas citadinas” (BENJAMIN, 1989, p. 45), não este outro, que preferiu salvar os próprios ossos a tentar resgatar uma auréola que já lhe desagradava, e que se diverte pensando que “algum mau poeta recolheu-a [a auréola] e a colocará na cabeça impudicamente”.

Este poeta sem auréola é, certamente, o poeta da modernidade, o próprio Baudelaire, o poeta cujo “empreendimento foi o de trazer à luz, na mercadoria a aura que lhe é própria. [Que] procurou de uma forma heroica, humanizar a mercadoria” (BENJAMIN, 1989, p. 158).

O *flâneur* é um “meio de reflexão sobre a condição do produtor de cultura na modernidade” (BOLLE, 1994, p. 387). Ele observa os elementos concretos e busca com o olhar a história da cidade e, ao mesmo tempo, capta a cidade na história. Assim, vai ao encontro de uma modernidade que se caracteriza pela vivência do choque, esvaziada de experiência.

Isto o levou a pensar numa “nova objetividade”, aquela que lançou a moda da reportagem. Bem, o escritor travestido de *flâneur* está longe de ser o escritor rotineiro. Ao contrário, ele nega o sistema de produção capitalista dedicando-se ao ócio (criativo). Ócio que oferece a matéria para sua arte literária, mais tarde vendida no jornal com uma nova roupagem, a da reportagem. Com isso, reiteramos a relevância desta figura dialógica da modernidade que é o *flâneur*, uma vez que não apenas reelabora o formato do fazer literário, mas, ainda, é instrumento vital nesta tarefa interminável que é a leitura da cidade moderna.

Aos moldes cariocas, o Brasil finissecular também teve em João do Rio o seu grande *flâneur*. Ao aderir a esta máscara, o escritor não apenas capta os aspectos físicos e culturais da cidade em transformação, como também reelabora o gênero crônica, criando novos parâmetros tanto para a escritura jornalística, quanto literária.

O capítulo a seguir nos guia por meio de um marco histórico, a *Belle Époque tropical*, e da literatura produzida sobre e neste período, a um cinematógrafo de letras, para usar uma expressão de Flora Süssekind, do qual João do Rio (e seus muitos pseudônimos) foi mentor.

3 A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA *FIN-DE-SIÈCLE*

No capítulo anterior embasamo-nos em um arcabouço teórico que discute as relações entre experiência urbana e a produção literária na modernidade segundo um cânone literário universal. Com isso, trataremos inicialmente neste segundo capítulo, das transformações ocorridas no Brasil finissecular com a proclamação da República, recortando suas implicações no plano material e simbólico da cidade do Rio de Janeiro, bem como na produção cultural da época.

Neste sentido, introduziremos os aspetos acima citados na análise do conto *Evolução* de Machado de Assis, uma vez que este adentra na gênese do discurso e da ideologia do processo de modernização pelo qual passou o país no início do século XX, que de, antemão, identificamos como uma *tradição da ruptura*, segundo Octavio Paz (1984).

Em seguida, partindo do pressuposto de que na então Capital Federal, a cidade se dividiu em duas, buscaremos *n'As cidades invisíveis* de Italo Calvino, o fio-condutor que rege o seu discurso.

Nos apoiaremos em um levantamento bibliográfico ancorado na História, para engendramos um discurso acerca da *Belle Époque* carioca, haja vista que esta operou mudanças significativas na arquitetura na cidade, influenciando diretamente a realização literária e jornalística daquele tempo. Com vistas a sintetizar e conceituar o transcurso desse processo de transfigurações urbanísticas e simbólicas, lançaremos mão dos conceitos de *cidade real*, *cidade ideal* e *cidade letrada* de Angel Rama (1984).

Por último, faremos uma análise crítica voltada à literatura do período, caracterizada por Nicolau Sevcenko (1994) por um hibridismo de produções, no qual o “novo jornalismo” assume preponderância. O foco de nossa pesquisa se concentrará, então, no novo escritor brasileiro que, com a implementação da técnica, foi obrigado a lançar-se no mercado para vender – o jornal. Assim, elencamos Olavo Bilac, Lima Barreto e João do Rio para elucidarmos o perfil deste novo literato, considerando a proximidade que os une em termos de contemporaneidade, veículo de publicação e matriz temática (o urbano). Através de uma análise comparativista, examinaremos suas diferentes visões literárias e críticas sobre a cidade e, ainda, em que medida se dão suas relações com a técnica.

3.1 O Brasil em vias de “evolução”

Conforme dissemos no início do primeiro capítulo, é com a instauração da era moderna que os registros da experiência urbana na representação literária se tornam cada vez mais recorrentes. Assim, no Brasil não seria diferente. Com a proclamação da república, a abolição do trabalho escravista, urbanização, e o estabelecimento de um novo sistema de trabalho livre e assalariado, o país, num esforço contínuo, despe-se gradativamente de sua configuração colonial e assume um novo ideário estético e ideológico.

Os lemas dominantes eram, então, o pensamento liberal e burguês e a racionalidade científica, cuja base foi a razão iluminista. Com isso, transformações aceleradas no plano da economia, política e cultura ditavam as diretrizes da vida dos brasileiros na transição do século XIX para o XX.

Um desses brasileiros foi Machado de Assis que, tendo falecido em 1908, não viveu o suficiente para ver e criticar com sua fina ironia os produtos de tantas mudanças, mas o bastante para antes da proclamação da República, em 1884, escrever o conto *Evolução*, repleto de metáforas que nos ajudam a compreender o padrão civilizacional da modernidade deste novo Brasil que se desenhava.

Naquela época, Brasil e Rio de Janeiro tinham a mesma denotação, e por isso, a urbe carioca foi a cidade na qual o projeto de conduzir o país aos rumos do progresso positivista foi posto em prática. Em linhas gerais, a incumbência era a ruptura com o passado. Para que estivéssemos alinhados com o ideal de civilização, ordem e progresso europeus, fazia-se necessário extinguir nosso passado colonial.

Com isso, recordamo-nos do ensaísta mexicano Octavio Paz que, em *A tradição da ruptura*, defende a ideia de que o moderno é uma tradição pautada por interrupções em que cada “ruptura é um recomeço” (PAZ, 1984, p.17). No objeto do qual falamos, a ruptura está relacionada ao velho, que por remeter a atraso, imagem da qual o Brasil precisava se livrar, é abolida para dar lugar ao novo, indício da tão almejada modernidade – o recomeço.

Vimos o Brasil, bastião da escravatura, envergonhado diante delas – as ideias mais adiantadas do planeta, ou quase, pois o socialismo já vinha à ordem do dia – e rancoroso, pois não serviam para nada. Mas eram adotadas também com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção (SCHWARZ, 1981, p. 21).

A literatura machadiana, por sua vez, é parâmetro imprescindível para qualquer pesquisa voltada para a produção literária deste período, uma vez que atua como uma espécie de divisor de águas, já que a partir dela, inaugura-se a modernidade literária:

Note-se, de passagem, que este padrão iria repetir-se no séc. XX, quando por várias vezes juramos, crentes de nossa modernidade, segundo as ideologias mais rotas da cena mundial. Para a literatura, como veremos, resulta daí um labirinto singular, uma espécie de oco dentro do oco. Ainda aqui, Machado será o mestre (SCHWARZ, 1981, p. 23).

Em *Evolução*, Machado adentra na gênese do discurso e da ideologia da modernização pela qual o Brasil passou no início do século. O escritor ironiza a entrada dos ideais de modernização europeus em nosso país e aponta a contradição que a imposição dessas ideias acarretava. Machado explicita sua crítica não confrontando a elite ou escrevendo invectivas contra ela, mas dando-lhe voz.

No conto, publicado no livro *Relíquias da Casa Velha* de 1906, são notados os paradoxos entre o discurso do progresso e a realidade social avessa, entre o real e o ideal. Roberto Schwarz, ao estudar este período, aponta como as ideias iluministas ficavam fora de lugar quando depositadas na realidade da sociedade brasileira.

Em resumo, as ideias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis. Foram postas numa constelação especial, uma constelação prática, a qual formou sistema e não deixaria de afetá-las. Por isso, pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira (1981, p.22).

Machado de Assis convida-nos a ler, nas entrelinhas, que tipo de dinâmica essa falsidade instaura, afinal diz ele: “tudo neste conto há de ser misterioso e truncado”, bem como o próprio Machado, “enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias que todos podiam ler” (CANDIDO, 2004, p. 17).

Ainda que não explicitamente, a cidade, ponto de partida de nossa discussão, é engendrada na escrita machadiana. Porém, é preciso captá-la nas dobras, por meio da interpretação das metáforas visuais que nela se inscrevem. Por meio delas é que se deve procurar ler essa nova realidade, a da metrópole moderna.

Em primeira pessoa, o conto narra o encontro de Inácio e Benedito, em um trem que partia do Rio de Janeiro em direção a Vassouras. O primeiro é engenheiro, um tecnocrata emergente. Já o segundo, um conservador, abastado da economia cafeeira, “mas, intelectualmente, é que ele era menos original” (ASSIS, 1994, p. 41).

O tom da crítica machadiana vai se revelando na percepção de Inácio a respeito do homem que acabara de conhecer: “Tudo mais era natural, pernas, braços, cabeça, olhos, roupa, sapatos, corrente do relógio e bengala” (ASSIS, 1994, p. 41). Ao equivaler partes do corpo humano à corrente do relógio e bengala, o escritor contextualiza o cenário burguês típico do momento histórico que o país vivia. Cenário este que nos remete à fantasmagoria moderna de que fala Benjamin. Afinal, se em Benedito sua alteridade se confirma na visão de que uma bengala faz tão parte de si, quanto pernas e braços, também ele é objetificado.

Por iniciativa de Benedito, os dois iniciam uma conversa, cujo “primeiro objeto foi o progresso que nos traziam as estradas de ferro”. Ao comentarem sobre os rumos do progresso tecnológico, “Benedito lembrava-se do tempo em que toda a jornada era feita às costas de burro” e ambos ficaram “de acordo em que as estradas de ferro eram uma condição de progresso do país” (ASSIS, 1994, p. 41). Nesta conversa, embora aparentemente displicente, surge proferida por Inácio a metáfora que desvela a perspectiva do discurso dominante a respeito do progresso: “Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro” (ASSIS, 1994, p. 42).

A grande ironia engendrada no conto acontece quando, anos depois, Benedito após uma tentativa fracassada, torna-se deputado. Como um bom político demagogo, ele apropria-se da retórica do progresso de Inácio e declara:

Senhores, é tempo de cuidar exclusivamente, -- notai que digo exclusivamente, -- dos melhoramentos materiais do país. Não desconheço o que se me pode replicar; dir-me-eis que uma nação não se compõe só de estômago para digerir, mas de cabeça para pensar e de coração para sentir. Respondo-vos que tudo isso não valerá nada ou pouco, se ela não tiver pernas para caminhar; e aqui repetirei o que, há alguns anos, dizia eu a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro... (ASSIS, 1994, p. 44).

Deste modo, Machado nos aponta a fragmentação do discurso acerca da modernização do Brasil. A ideia que sua narrativa defende é de que os ideais europeus estavam, de fato, fora do centro e, sobretudo, a serviço do discurso que, apesar de vazio, era dominante:

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa, para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre – ou evite – o descentramento e a desafinação (SCHWARZ, 1981, p. 44).

O desfecho do conto se dá com uma constatação de Inácio a respeito dos princípios que regem a dinâmica política no final do século: “Achei (perdoem-me se há nisto ênfase) achei ali mais um efeito da lei da evolução, tal como a definiu Spencer, – Spencer ou Benedito, um deles” (ASSIS, 1994, p. 44). O que Inácio parece querer dizer é que na esfera social e política de seu tempo são superiores os indivíduos que melhor se adaptam ao ambiente e dele sabem tirar alguma vantagem. Ironicamente, um deste indivíduos é Benedito que, apesar de não ser tão intelectualmente desenvolvido e ter uma postura ética duvidosa, é eleito representante do povo, e com isso, um dos dirigentes que idealizam e põem em prática o projeto de modernização do país, que fez “[...] do Rio de Janeiro a capital de uma ordem discursivamente identificada com o progresso, mas solidamente ancorada no atraso da fraude eleitoral, do coronelismo e dos pactos entre as antigas e as novas oligarquias” (NEVES, 1986, p. 137):

Os donos do poder, todavia, engendram para o Rio de Janeiro o sonho da civilidade racional, higiênica e controlável – a cidade da virtude civilizada que vinha do projeto iluminista. São os tempos eufóricos da visão oficial que ocupam o centro da cena, das primeiras encenações do Rio como Capital Federal (GOMES, 1992, p.96).

O que, por fim, a escrita Machadiana nos mostra é que, sob o patrocínio das elites aburguesadas, um Rio de Janeiro era vertiginosamente construído sobre um espaço ilusionista. E dentro a partir desse, um outro, subterrâneo que, mesmo a contragosto do poder, revelava um passado colonial e escravocrata. Ao tomar Paris como modelo, ergueu-se na Capital Federal uma cidade ideal feita para camuflar e ordenar a cidade real, ainda de traços barrocos. Vejamos, então, como duas cidades diferentes ocuparam o mesmo solo carioca.

3.2 Cidade ideal x cidade real: o Rio da *Belle Époque*

A fim de compreendermos o fio-condutor que rege o discurso da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, ou seja, seus códigos internos que correm nos fios citadinos e discursivos, faz-se pertinente salientar que o princípio estruturante das cidades é a duplicidade. Ou até a multiplicidade, já que seu universo de imagens nunca se satura.

Aprendemos com Italo Calvino e suas cidades invisíveis que “cada cidade se divide em duas” e que, portanto, “[...] há duas maneiras de ler a cidade, embora não simétricas”. (apud GOMES, 1995, p.53).

Vamos às cidades invisíveis e duplicadas (de Italo Calvino) e seus duplos que ecoam e guiam este pensamento sobre a arte de flunar nas ruas do Rio de Janeiro.

Sofrônia é uma cidade composta de duas meias cidades. A primeira é feita apenas de coisas alegres e divertidas, como “[...] a grande montanha-russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com cabinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com os trapézios amarrados no meio” (CALVINO, 1990, p. 61). A segunda, apenas de coisas sérias, lá está “o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto”. A duplicidade de *Sofrônia* é marcada pela transitoriedade no que se refere à permanência, à travessia: “uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória”, e quando o tempo de estadia chega ao fim “é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para os terrenos baldios de outra meia cidade” (CALVINO, 1990, p. 61).

Em *Valdrada*, todo viajante que chega encontra duas cidades: “uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo” (CALVINO, 1990, p. 53). *Valdrada* tem seus duplos coexistindo em paradoxo, “nada do que acontece em *Valdrada* é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho” (CALVINO, 1990, p. 53). A existência de ambas as cidade depende uma da outra, elas perpetuadamente convivem, entretanto, não se amam.

Moriana é o próprio signo do avesso. Ao lado “[d]as colunas de coral que sustentam frontões incrustados de serpentina, [d]as aldeias inteiramente de vidro como aquários em que nadam as sombras de dançarinas com adornos prateados sob os lampadários em forma de medusa” (CALVINO, 1990, p. 97), subsiste uma face obscura, onde quem chega pode ver “uma ampla lâmina enferrujada, pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas, caixilhos de

cadeiras despalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre”. Moriana, assim como toda metrópole moderna, “parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens” (CALVINO, 1990, p. 97).

Com *Sofrônia, Valdrada e Moriana*, Calvino nos mostra que as a cidades e seus duplos vão se tornando cada vez mais complexos, ao ponto de superar o traçado geométrico, que, por sua vez, determina a orientação dos sentidos e assegura a leitura. Nisto reside a “insegurança da legibilidade”, para usar uma expressão de Prado Coelho (1988). Ou, então, para retomar o labirinto Benjaminiano já iluminado pelas luzes urbanas do Rio de Janeiro de *Todas as cidades, a cidade*:

A cidade acontece no interior da cidade, dentro do dentro, como a *mise-en-abîme* da série das “cidades ocultas”. Em cada uma delas os duplos são costurados por um fio invisível que se faz e desfaz a cada segundo, à maneira de Raissa, a cidade infeliz que contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe, ambas entrelaçadas com suas raízes. Duplas cidades que se confundem na continuidade espacial ou qualitativa, responsável pela corrosão das fronteiras entre elas (GOMES, 1994, p.57).

Por último, temos *Leônia*, aquela que mais se parece com a cidade da qual tratamos, tendo em vista que “refaz a si própria todos os dias”, tal qual o Rio no movimento “bota-abaixo” dirigido por Francisco Pereira de Passos. Enquanto “nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro” (CALVINO, 1990, p. 101), os restos de ontem da urbe carioca (barroca) que correspondiam ao número aproximado de 1600 construções residenciais (O'DONNELL, 2008) e inúmeras ruas estreitas e tortuosas que foram substituídas por novas avenidas *à la* Haussmann. “A opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas”, ao passo que o fausto do Rio de Janeiro era estimado por meio das novidades europeias que entravam compulsoriamente no país, tais como os automóveis, as boutiques, as calçadas e os salões:

O certo é que os lixeiros são acolhidos como anjos e a sua tarefa de remover os restos da existência do dia anterior é circundada de um respeito silencioso, como um rito que inspira a devoção, ou talvez apenas porque, uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas (CALVINO, 1990, p.101).

No Rio, a elite que comandava a reforma não mais queria pensar no seu passado colonial, escravocrata e de feições urbanísticas anacrônicas. Mais que isso, o intento parecia ser apagar de vez a memória da cidade (antiga), que agora

[...] São duas cidades que flutuam entre as duas tendências confrontadas cotidianamente, conferindo-lhe dois rostos. Um aparente visível, de mecanismo funcional e funcionante, que tenta organizar o ritmo da vida dos habitantes; o outro é rosto da crise que rechaça o modelo urbano funcional. Duas realidades em fricção desestabilizada que se enfrentam e põem em questão o ordenamento espacial da grande cidade (GOMES, 1994, p.57).

Um modelo urbano funcional, cujo papel é ordenar a sociedade, operando lado a lado com a realidade cotidiana da urbe, que resiste, é característico de toda cidade que passa por uma *Belle Époque*.

Durante a última década do século XIX até meados do XX foi concomitante em diversos pontos do globo, sobretudo França e Inglaterra, a crença na prosperidade e no progresso material como cura para todos os males sociais. Coroado pelos ideais do liberalismo e triunfo da sociedade burguesa, tal momento foi convencionalmente chamado de *Belle Époque*.

No Brasil, a “bela época” provocou intensas transformações ao modificar o espaço público, o modo de vida e a mentalidade de cidades como São Paulo, Belém e Recife. No entanto foi no Rio de Janeiro então Capital (da recente) República que esta metamorfose se apresentou de forma mais contundente.

Com a proclamação da República em 1889, o Rio de Janeiro inaugura o século XX fruindo de uma posição promissora frente ao cenário nacional e internacional. Devido a sua condição de intermediador da economia cafeeira e, com isso, maior centro cosmopolita em contato direto com a produção e comércio europeu e americano:

Assim, é importante ter em mente que o fato de o Rio de Janeiro se proclamar vitrine ou espelho do Brasil correspondia a uma ambição narcísica e não ao real alcance de seu poder como centro irradiador de princípios e valores. Mais do que uma caixa de ressonância nacional, a cidade era o espaço de exemplaridade de um imaginário específico, remetido à ideologia republicana e referente à singularidade histórica da conjuntura carioca daquele momento (O'DONNELL, 2008, p.42).

Capital política e cultural, a urbe carioca também contava com o maior contingente populacional do país, o que aos olhos de investidores estrangeiros significava amplo mercado nacional de consumo e mão-de-obra. Todavia, os novos tempos mostravam quão anacrônica ainda era a estrutura urbana do Rio de Janeiro diante das demandas que o ritmo acelerado da cidade então impunha,

O antigo cais não permitia que atracassem os navios de maior calado que predominavam então, obrigando a um sistema lento e dispendioso de transbordo. As ruelas estreitas, recurvas e em declive, típicas de uma cidade colonial, dificultavam a conexão entre o terminal portuário, os troncos ferroviários e a rede de armazéns e

estabelecimento de comércio de atacado e varejo da cidade. As áreas pantanosas faziam da febre tifóide, impaludismo, varíola e febre amarela, endemias inextirpáveis (SEVCENKO, 1989, p. 28).

Logo, o medo de tais moléstias junto da desconfiança numa sociedade composta por mestiços maltrapilhos, intimidava os europeus, impossibilitando, assim, a entrada do tão almejado capital estrangeiro. Ora, tanto o governador Campos Salles, como o prefeito Pereira de Passos sabiam que para drenar uma parcela da prosperidade do mundo civilizado para o Brasil era preciso oferecer a esse mundo uma imagem de plena credibilidade do país, o que só seria possível com o alinhamento da velha sociedade aos padrões e ritmos europeus — mais precisamente de Paris que, segundo Walter Benjamin, foi a capital do século XIX — e assim o fizeram:

No Rio de Janeiro da passagem do século, duas cidades diferentes ocupam o mesmo solo. Algumas vezes se hostilizam, outras vezes se desconhecem. Uma é a cidade-capital que se transforma para viver de costas para o país real, uma *belle époque* tropical. A outra é a cidade-noturna, que incomoda, assusta e atemoriza (NEVES, 1994, p.138).

Os dois marcos iniciais da era que anuncia a grande transfiguração urbana que foi a *Belle Époque* carioca foram a inauguração da Avenida Central em 1904 e a promulgação da lei da vacina obrigatória. Em seguida, dentro desse contexto de “regeneração” da cidade,

são demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, transformados que estavam em pardieiros em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da Europa (SEVCENKO, 1989, p. 30).

Esta rígida política de exclusão, alinhada à tentativa de ocultar um suposto lado feio da bela época, faz com que a elite separe no seio da cidade a burguesia cidadina dos grupos populares, legando para os primeiros o pleno usufruto dos louros do progresso, e afastando os últimos para as áreas mais periféricas:

Circulavam pelas ruelas do centro uma série de subempregados, ambulantes, trapeiros, ratoeiras, engraxates, carroceiros, floristas, recebedores de bonde, etc. Havia um verdadeiro batalhão de biscateiros, embriagados e maltrapilhos povoando as vias públicas, sem condições mínimas de sobrevivência (LEVIN, 1999, p. 21).

Vale ainda ressaltar que a expulsão desses grupos populares da área central da cidade somada à intensificação da taxa de crescimento urbano da cidade — gerada pelo êxodo rural e pela imigração de um grande contingente de pessoas em busca de trabalho — deu início ao

processo de favelização, problema que até hoje assola a cidade do Rio de Janeiro. Ironicamente, é tal movimento de dissimulação por parte da elite que traz mais ainda ao alcance da visão desse crescimento vertiginoso: o desenvolvimento das favelas, a falta de condições sanitárias, as moléstias, a fome, o desemprego e a miséria. Indícios de que, ao contrário da imagem que os mentores da reforma desejavam passar, a *Belle Époque* tropical traz consigo mazelas que acometem vorazmente os segmentos mais desprivilegiados da sociedade. Deste modo, Sevcenko sintetiza em quatro princípios fundamentais o transcurso dessa metamorfose:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (1989, p. 30).

Quando os elementos da cultura popular, juntamente com os costumes ligados à tradição são banidos da estrutura material e simbólica da cidade, temos mais uma vez a visão de uma tradição da ruptura, que precisa cortar os elos com o passado para se sentir moderna. Benjamin já dizia que a “cidade se vinga na memória” (1987, p. 4), uma vez o espaço urbano transformado pelo progresso promove o fim da experiência, que substituída pela vivência do choque, provoca a perda de elos com o passado e a memória. E sendo a memória o que condiciona a leitura da cidade, sem ela a leitura do espaço urbano torna-se inapreensível.

Recordamo-nos novamente de Marc Augé que, mais contemporaneamente, em oposição ao conceito de lugar associado à tradição de uma cultura localizada no tempo e no espaço, emprega a ideia de não-lugares referindo-se aos espaços destituídos de identidade e história. No cerne desta abordagem, frisa-se o argumento de que a metrópole segue um princípio de assepsia em relação ao passado e aos traços de identidade local. Seria, então, o Rio de Janeiro da *Belle Époque* uma espécie de não-lugar?

Esta resposta ainda é indefinida. No entanto, sabemos que certamente uma Zaíra calviniana ela não é, pois esta cidade é feita “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado” (CALVINO, 1990, p.14).

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1990, p.15).

Parte de seu passado, o Rio já não pode contar, porque foi apagado junto com casas, morros e tradições populares. Tudo numa tentativa de encobrir a cidade real para instaurar uma outra, ideal, visual, renovada. Com vistas a sintetizar e conceituar o transcurso do processo destas transformações urbanísticas, físicas e simbólicas, tomamos emprestados os conceitos de *cidade real* e *cidade ideal* do crítico uruguaio Angel Rama.

Em *A cidade das letras* (1984), o autor mostra a evolução das cidades latino-americanas a partir da destruição e remodelação de Tenochtitlán (atual Cidade do México) em 1521. Ele defende a ideia de que as transformações na cidade acontecem quando o grupo dominante quer transpor a forma de organização da sociedade, já idealizada, para a forma de cidade. Em outros termos, a distribuição do espaço urbano, bem como toda constituição física da cidade devem ser pensados para assegurar e conservar a ordem social. Ignorando completamente a cidade real, o projeto urbano é pensado para submeter os significantes de sua linguagem:

Desaparecidos os dados sensíveis, esses significantes da linguagem urbana, conquista-se o direito de redimensioná-los de acordo com as puras significações que se quer transmitir a quem não será outra coisa senão um leitor. Ainda este, desprezado dos vínculos reais, parece absorvido pelo universo dos signos. A vida arraigada a que estava acostumado se dissolve, é arrastada pelo movimento transformador que não cessa e sem dúvida perde pé; só pode se recuperar, só pode encontrar raízes analógicas, no mundo vicário que os signos constroem (RAMA, 1995, p.100).

As cidades, ideal e real, desenvolvem uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas. A física, que o visitante percorre, e a simbólica, que a ordena e interpreta. A cidade ideal refere-se à representação simbólica, tomando como parâmetro o modelo europeu. A cidade real diz respeito à ordem física e material e está suscetível aos vaivéns da construção/destruição. A cidade real é a face da crise, do conflito que se expande ininterruptamente, é o que a cidade ideal quer domar:

Toda cidade pode parecer-nos um discurso que articula variados signos-bifrontes de acordo com leis que evocam as gramáticas. Mas há acordo onde a tensão das partes se agudizou. As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica que a ordena e interpreta [...] Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem (RAMA, 1995, p.53).

A cidade ideal, no entanto, conta com a cidade letrada para ordenar a cidade real. No centro de toda cidade inserida em contexto semelhante, houve uma cidade letrada. Uma terceira cidade, cidade das letras, definida por Angel Rama como o amplo grupo intelectual

dirigente "[...] capaz de conceber, como pura especulação, a cidade ideal, projetá-la antes de sua existência, conservá-la além de sua execução material" (RAMA, 1995, p.53).

Podemos dizer, portanto, que a cidade ideal no Rio de Janeiro da *Belle Époque* corresponde à imagem da urbe que os dirigentes desejavam fixar no cenário internacional. O espetáculo, a fachada e o espaço ilusionista da Avenida Central, dos teatros, das calçadas construídas para *footing* da elite e as leis garantiam o bom tom de quem por ali passasse, bem como asseguravam a ordem e o progresso. A cidade real por outro lado, era aquela que deveria ser escondida, camuflada e, se possível, eliminada. Era a cidade das tradições populares, do Carnaval, dos moradores de ruas, das prostitutas, enfim, da multidão amorfa que nenhuma cidade ideal é capaz de conter. “Esta cidade real, por onde circulava uma rica tradição popular, não cabia na versão da ordem. Era vista como obscena, ou seja, deveria estar fora de cena para não manchar o cenário – construído pelo hino...” (GOMES, 1994, p. 116).

Em termos de cidade letrada dois fenômenos acontecem concomitantemente nesse dado momento. A cidade carioca das letras era representada pelos cronistas que, com a destituição do patronato aristocrático e advento da técnica, migraram para os jornais. Assim, ao mesmo tempo em que, através da literatura, se projetava e publicizava a cidade ideal, como no caso de Olavo Bilac, outros, a exemplo de Lima Barreto, mediante uma visão disfórica, traziam para os holofotes o que deveria estar na penumbra – a cidade real:

A literatura que representa este processo é filha da cidade, que experimenta novos ritmos e ganha reputação de centro de mudanças intelectuais e culturais. Escrever/ler o Rio de Janeiro era, desta forma, conjugar experiência urbana e modernidade (GOMES, 1994, p. 114).

Com isso, o fazer literário, além de assumir um importante papel social frente a esse marco histórico, incorpora um novo *modus operandi*. Literatura e técnica literária acompanham as mudanças na percepção com a chegada das novas mídias e articulam na linguagem mimética da novidade os enredos da experiência urbana.

3.3 A cidade letrada: De Bilac a João do Rio

Com tantas mudanças urbanísticas, não apenas a parcela menos privilegiada da sociedade tem sua vida afetada, como grande parte dos intelectuais, desagregados da boêmia dourada da Rua do Ouvidor. O mesmo ocorre com a crônica machadiana e barretiana. O mesmo, com algumas especificidades, decorre de novos anseios, como colocam Bilac e João do Rio.

Os cafés, por exemplo, até então verdadeiros abrigos da intelectualidade carioca, vão sendo aos poucos substituídos pelos salões da sociedade, contribuindo dessa forma para a inserção de literatos nos lugares luxuosos, onde lhes era possível o contato direto com governantes e políticos do país. Assim, “a transformação da paisagem urbana se ia refletindo na paisagem social e igualmente no quadro de nossa vida literária” (BROCA, 1975, p.3).

No que se refere à arte literária, do final do século XIX ao início do XX, tem-se um período de difícil definição devido ao hibridismo nas produções. Denominações como pré-modernismo e *art-nouveau* tentavam dar conta das diversas tendências (NOVAES, 2009, p.53). Contudo, de acordo com Sevckenko (1999), dentre tantos, é o “novo jornalismo” o fenômeno mais marcante da área da cultura, trazendo consigo grandes repercussões dentro do grupo intelectual dominante.

As novas técnicas de comunicação, acompanhadas das rápidas transformações no cenário urbano e nos hábitos da sociedade, fizeram com que a posição ocupada pela literatura até então fosse abalada. Neste sentido, até mesmo as imagens literárias tradicionais tornaram-se ultrapassadas, quando em contraponto com as novas formas tecnológicas de lazer, tais como o cinematógrafo, o gramofone e a fotografia.

A partir daí, vive-se, segundo Benjamim (1994), “um grande processo de fusão de formas literárias” (p. 127). É neste momento que, com o advento da técnica, o escritor, agora produtor, recorre ao jornal para vender, uma vez que “do ponto da técnica, a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor é o jornal” (BENJAMIN, 1994, p. 129).

Exponenciais representantes da cidade letrada da qual falamos, Olavo Bilac e Lima Barreto nos oferecem diferentes visões literárias e críticas do espaço urbano do Rio de Janeiro, confirmando-nos a impressão de que a cidade se dividiu em duas: um Rio de Janeiro feito para ser visível, outro invisível. Do olhar eufórico de Bilac à visada disfórica de Barreto sobre o progresso, se constituíram crônicas jornalísticas, que se revelaram cidade feita texto

de fragmentos da República. João do Rio, por sua vez, soube articular euforia e disforia, nos seus labirintos, com sua ampla capacidade de flunar pelas ruas do Rio de Janeiro.

Conforme dito anteriormente, Olavo Bilac era um dos entusiastas da cidade ideal. Segundo Alfredo Bosi (1987), foi o escritor que melhor representou as tendências conservadoras da primeira república (1889-1930). Grande parte de sua produção foi publicada em jornais e revistas, dentre elas a requintada *Revista Kosmos*. Todavia, conforme sugere em alguns textos, o escritor desprezava tanto o ofício de cronista, como o próprio público leitor de jornais (SÜSSEKIND, 1987, p. 22). Diz ele em *A Notícia* em 1893: “Afinal, que somos, nós todos jornalistas e cronistas, senão profanadores da arte e ganhadores das letras? A arte pura é o ninho de escol, que raros paladares podem apreciar. Mas a humanidade não é um viveiro de almas superiores” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 22). Contraditoriamente, apesar de imbuído de um desejo de modernização “[...] quando se trata de representar um tipo ideal de poeta, opta por um contraste, pela imagem do artesão, de alguém que trabalha sem a mediação de aparelhos eletrônicos.” (SÜSSEKIND, 1987, p. 22).

No ano de 1903, antes mesmo da abertura da Avenida Central, já era notável nos textos de Bilac a autoafirmação de uma futura modernidade e o desejo de aclamar os feitos da administração governamental, que deveriam ser legitimados, afastando a atenção dos espaços que manchavam a imagem do país e envergonhavam as “almas superiores”, direcionando, desta forma, os olhares à construção da avenida, vendida como a concretização de um sonho:

A Avenida... parece-me que a vejo acabada, ampla e formosa, com as suas árvores, os seus palácios, as suas lâmpadas elétricas, os seus refúgios, e cheia de uma multidão contente e limpa. Ainda não é realidade: mas já não é sonho. Já os mais incrédulos perderam a incredulidade; calaram-se os motejos, esfriaram-se os sarcasmos, apagaram-se os risinhos de mofa; e há por toda cidade um espanto. Como?! Daqui a poucos dias, o primeiro golpe da picareta [...] entoará a primeira nota do hino triunfal. E não teremos de viver muito para ver terminada essa obra de salvação nacional; a limpeza, o arejamento, a regeneração da grande cidade operosa e honrada. É verdade, sim! A avenida já não é sonho: e o povo já compreendeu que só amam verdadeiramente aqueles que, em lugar de engabelá-lo com discursos, querem dar-lhe saúde e vida desce, dando-lhe uma capital moderna e esplêndida... para ver como o povo já se sente a extensão dos benefícios que lhes estão preparando o governo e a prefeitura, basta lembrar a alegria com que se celebrou, há poucos dias, a queda da última das casinholas. Eu vi, com esses olhos que a terra há de comer, a alegria do povo, - alegria sincera e ruidosa, dessas que ninguém pode encomendar e pagar, e que são espontâneas e irresistíveis como os restos do mar e como as irradiações da luz do sol e espero ver, com estes mesmos olhos, dentro de pouco tempo, a alegria mais vasta e mais ardente com que toda a população há de saudar a inauguração da grande Avenida (1903 BILAC apud NUNES, 2009, p. 64).

As palavras escolhidas por Bilac são indicadoras de uma retórica esvaziada, a mesma de Benedito no conto de Machado, que acreditava que os meios justificavam os fins. Afinal, a

queda de duas últimas “casinholas” foi celebrada com alegria, tendo em vista que em detrimento delas, vieram os “palácios, as suas lâmpadas elétricas, os seus refúgios, cheia de uma multidão contente e limpa”. Contente não era o suficiente, a multidão também tinha que estar limpa. Em 1904, em uma crônica intitulada *As picaretas regeneradoras*, Bilac reitera o discurso do “bota-abaixo” aludindo ao passado e às velhas tradições como signos do atraso, dos detritos. A cidade real, com seu “protesto impotente”, não pertencia à versão oficial:

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. (BILAC, 1904, p.1)

Um ano depois, o cronista anuncia a inauguração da avenida, que chega a ser qualificada por ele como obra de redenção nacional. Era como se a avenida representasse a porta de entrada para a modernidade, e atestasse que o país estava em conformidade com o arquétipo do progresso europeu:

Inaugurou-se a Avenida! Parece um sonho... onde estás tu metido, Carrancismo ignóbil, que por tanto tempo nos oprimiste e desonraste? Em que furna lóbrega, em que socavão escuro te fostes esconder envergonhado? Em vão te procurei, nestes últimos dias e nestas últimas noites de novembro, pela radiante extensão da Avenida formosa: não vi, em parte alguma, o teu olhar sinistro em que a má vontade reduz perpétua, a tua boca franzida num eterno riso de sarcasmo, a tua fronte envergada numa perene contenção de birra e malevolência... Andas, com certeza, homiziado nos becos sujos, em que se mantém ainda a tradição do mau gosto e da imundície: afugentou-se a luz da Avenida, horrorizou-te a alegria do povo, fulminou-te o despeito! Há menos de dois anos, no terceiro número da *Kosmos*, esta crônica registrava o começo dos trabalhos grandiosos, agora coroados, num triunfo consolador, do mais completo êxito: Isso era escrito em março de 1904. Há vinte meses apenas! Onde se vai perdida a nossa fama de povo preguiçoso, amolentado pelo clima e pela educação, incapaz de longo esforço e de tenaz trabalho? Em que outro país do mundo se realizou jamais um igual prodígio de decisão e execução, uma igual maravilha de coragem e rapidez? (1905 BILAC apud NUNES, 2009, p. 63).

Por fim, a avenida havia nos libertado da mácula da preguiça, do intelecto raso. Agora erámos capazes de produzir algo que fosse um “prodígio de decisão e execução”, “maravilha de coragem e rapidez”. É interessante pensarmos como o discurso de Olavo Bilac, enquanto cidade letrada, estava afinado com o positivismo e a filosofia de produção capitalista, berço ideológico da conjuntura política em questão.

Em outra crônica, Olavo Bilac deixa claro como o espaço urbano do Rio de Janeiro é lugar da perda da experiência autêntica (*Erfahrung* em Benjamin) provocando a perda de elos

com o passado e a memória, impossibilitando a uma parcela da população carioca de integrar-se em uma tradição cultural:

Devo confessar que nunca a Festa da Penha me pareceu tão bárbara como esse ano. [...] todo esse espetáculo de desvairada e bruta desordem ainda podia compreender no velho Rio de Janeiro de ruas tortas, de betesgas escuras, de becos sórdidos. Mas no Rio de Janeiro de hoje, o espetáculo choca e revolta como um disparate. Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbados urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie, - era a idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da idade civilizada... ainda se a orgia desbragada se confinasse no arraial da Penha! Mas, não! Acabada a festa, a multidão desvairada transborda, como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs [...] talvez daqui a alguns anos a orgia da penha desapareça, como desapareceu o entrudo, e como desapareceram tantas outras festas bárbaras que se escudavam na implacável e insuportável tradição (1906 BILAC apud NUNES, 2009, p. 73).

Finalmente, percebemos de forma nítida na cidade letrada, nesta forma eufórica representada pela produção de Olavo Bilac, o esforço contínuo de ordenar, controlar e manter a assepsia da cidade ideal. Na crônica que segue, o escritor critica o segmento mais humilde da população que circula pelos “bairros centrais” descalça, suja e em “mangas de camisa”:

Que quer dizer a chegada dessa primeira leva de excursionistas? Quer dizer que essa gente já ouviu falar com entusiasmo da nossa terra, e teve a curiosidade despertada, e quis confiar no testemunho dos seus próprios olhos. Cada um desses visitantes, será, por sua vez, um porta voz; um anunciador gratuito da beleza e da civilização do Rio de Janeiro e do Brasil. Há aí honra e proveito. Ainda muita coisa feia terão visto por aí os viajantes do Byron: muitas ruas mal calçadas, muita gente descalça e suja pelas ruas, muitas casinhas novas atarracadas e desgraciosas, e muitas lojas servidas por caixeiros em mangas de camisa... Mas terão dito a si mesmos, ou terão achado que lhes dissesse, que o Rio de Janeiro não podia, mais feliz do que Roma, fazer-se em um só dia. O que é certo é que a cidade já nos não envergonha, como nos envergonhava (1907 BILAC apud NUNES, 2009, p. 74).

Acreditamos, portanto, que a escrita de Olavo Bilac não oferece uma visão totalizante do Rio de Janeiro. Ela apresenta exclusivamente a vertente do espetáculo, que se pretende denominação da cidade.

Recordando o já citado Berman, era como se “no meio dos grandes espaços, sob a luz ofuscante não há como desviar os olhos. O Brilho ilumina os detritos e ilumina as vidas sombrias das pessoas a expensas das quais luzes brilhantes resplandecem” (BERMAN, 1940, p.175).

Lima Barreto, em contrapartida, revela o lado obscuro e paradoxal do posicionamento que Olavo Bilac assumiu. Ele mostrava além da fachada. Era a cidade real, do realismo chão,

que tematizava suas crônicas. De acordo com Renato Cordeiro Gomes, Lima Barreto estaria situado:

[...] nos bastidores desse palco arquitetado pelo poder, penetra a visão disfórica, marcada pelo traço crítico direcionado ao progresso, porque lê a cidade real. E vê o terrível ao lado do belo, o cômico somado ao trágico, a loucura em tensão com o lógico. Aqui se inscreve Lima Barreto que, embora queira e esteja no coração pulsante da cidade, denuncia as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca a caminho do cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense. Sob o signo da desconfiança, mas rejeitando a nostalgia do campo, percebe a relação necessária entre modernidade e vida urbana. Coloca-se, contudo, à margem da euforia (GOMES, 1994, 115).

Assim como Olavo Bilac, Lima Barreto também dedicou parte de sua produção à imprensa. Diferente do primeiro, ele não apenas assimila de forma constricta os processos estilísticos do jornalismo, ele os reelabora para que sejam aproveitados literariamente. Esta postura aponta certa modernidade no que tange ao ofício de escritor. Por outro lado, ele não se deixa influenciar completamente pela técnica. Ele, às vezes, antipatiza com a novidade dos aparelhos de reprodução de sons e imagens:

Há também, na sua obra, uma tematização direta da imprensa e de artefatos mecânicos modernos, mas se são enfocados sempre segundo uma perspectiva bastante crítica, isso não significa que se vá buscar a boa literatura exclusivamente nos antípodas do texto jornalístico, em formas clássicas, frases de efeito e vocabulário rico e sonoro, como na vertente parnasiana de Bilac (SÜSSEKIND, 1987, p. 22).

Em 1920, Lima Barreto denuncia as contradições nas promessas de melhoria no plano urbanístico da cidade, tendo em vista o descaso com pobres e mendigos refletido na ausência de hospitais e asilos:

Não se abre um jornal, uma revista, uma magazine, atualmente, que não topemos logo como propostas de deslumbrantes e custosos melhoramentos e obras. São reformas suntuárias na cidade; coisas fantásticas e babilônicas, jardins de Semíramis, palácios de mil e uma noites e outras coisas semelhantes que eles propõe sejam feitas, no mais breve espaço de tempo possível. Houve um até que aventou a idéia do ministério da agricultura e prefeitura municipal construir um Prado de corridas no Leblon, visto gastar-se tanto dinheiro em coisa inútil. É claro que [...] se o artigo fosse assinado, o seu autor merecia ser lapidado pelos miseráveis e pobres que não têm um hospital para se tratar, pelos mendigos e estropiados que não possuem asilo onde se abrigar. A função primordial dos poderes públicos, sobretudo o municipal, para o incubador de semelhante idéia, é fornecer passatempos a quem os já tem de sobra. Nesse caminho, a prefeitura deve desapropriar as “montras” da Rua do Ouvidor e da Avenida, para ampliá-las, embelezá-las, de forma a poder aumentar o número de bonecas de cera, vestidas a capricho. Tudo delira e todos nós estamos atacados de megalomania. De quando em quando, dá-nos essa moléstia e nós nos esquecemos de obras vistas, de utilidade geral e social, para pensar só nesses arremedos parisienses, nessas fachadas e ilusões cenográficas. Não há casas, entretanto, queremos arrasar o morro do castelo, tirando habitação de alguns milhares de pessoas. O mundo passa por tão profunda crise, e de tão variados

aspectos, que só um cego não vê o que há nesses projetos de loucura, desafiando a miséria geral. [...] É caso de apelar para os ditados. Vão dous: cada louco com sua mania; sua alma, sua palma (1920 BARRETO apud NUNES, 2009, p. 67).

Preocupado com os problemas que assolam a cidade real, o cronista mostra que ao passo que a cidade se moderniza, padece da ausência de saneamento básico, ruas imundas e esburacadas:

As chuvaradas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro, inundações desastrosas. De há muito que a nossa engenharia municipal se devia ter compenetrado do dever de evitar tais acidentes urbanos. Uma arte tão ousada e quase tão perfeita, como é a engenharia, não deve julgar irresolúvel tão simples problema. O Rio de Janeiro, da Avenida, dos squares, dos freios elétricos, não pode estar à mercê de chuvaradas, mais ou menos violentas, para viver a sua vida integral. Como está acontecendo atualmente, ele é função da chuva. Uma vergonha! Não sei nada de engenharia, mas, pelo que me dizem os entendidos, o problema não é tão difícil de resolver como parece fazerem constar os engenheiros municipais, procrastinando a solução da questão. O prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descurou completamente de solucionar esse defeito do nosso Rio. Infelizmente [...] nos preocupamos muito com os aspectos externos, com fachadas, e não com o que há essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social (1915 BARRETO apud NUNES, 2009, p. 68).

Em outra crônica, publicada na revista *Careta*, para evidenciar a precariedade da infraestrutura nos lugares distantes do centro urbano em torno da Avenida, Lima fala do enterro de um amigo realizado em cemitério no subúrbio. À medida que o cortejo fúnebre se aproximava do cemitério, o problema se tornava ainda mais grave:

Conhecia mal os subúrbios, de modo que não adivinhei os tormentos por que ia passar e também o meu amigo morto. O enterro seguiu e nunca vi carro que balançasse mais nas molas do que o meu. Fomos indo. Seguimos e eis-nos na Rua José Bonifácio, em Todos os Santos. Esta rua há vinte anos que foi calçada; e, desde essa longínqua data, seu calçamento não tem recebido o menor reparo. Os buracos nele são abismos e cocheiro de coche fúnebre, ao desviar-se de um bonde, caiu em um deles, o caixão foi ao chão, o cadáver saltou de dentro deste e o meu amigo, ainda mesmo depois de morto, ficou machucado (1915 BARRETO apud NUNES, 2009, p. 69).

Já as leis eram vistas por Lima Barreto, não pela ótica de quem as aplicava, os desejosos da “assepsia” das ruas, mas pelo viés de quem era atingido por elas na sujeira dos buracos, das sarjetas, onde caixões (baudelairianos) rolavam. No ano de 1915 ele teve uma crônica publicada na revista *Careta*, censurando a proibição dos muambeiros nas largas ruas da zona central:

Quando saio de casa e vou à esquina da Estrada Real de Santa Cruz, esperar o bonde, vejo bem a miséria que vai por este Rio de Janeiro. Ultimamente, na esquina, veio ao meu encontro um homem com quem conversei alguns minutos. Ele me contou a sua desdita com todo o vagar de popular. Era operário não sei de que ofício; ficara sem emprego, mas, como tinha um pequeno sítio lá para as bandas do

Timbó e algumas economias, não se atrapalhou em começo. As economias foram-se, mas ficou-lhe o sítio, com as suas laranjeiras, com as suas tangerineiras, as suas bananeiras, árvore de futuro com a qual o Senhor Cincinato Braga, depois de salvar o café, vai salvar o Brasil. Este ano foi particularmente abundante em laranjas e o nosso homem teve a feliz idéia de vendê-las. Vendo, porém, que os compradores na porta não lhe davam o preço devido, tratou de valorizar o produto [...] comprou um cesto, encheu-o de laranjas e saiu a gritar: [...] foi feliz e pelo caminho apurou uns dois mil-réis. Quando, porém, chegou a Todos os Santos, saiu-lhe ao encontro a lei, na pessoa de um guarda municipal:

- Quedê licença!
- Que licença?
- Já sei, intimou o guarda. Você é muambeiro. Vamos para a agência. Tomaram-lhe o cesto, as laranjas, o dinheiro e, a muito custo, deixaram-no com a roupa do corpo (1915 BARRETO apud NUNES, 2009, p. 77).

Os hábitos e tradições populares condenados pelo discurso republicano de ordem e progresso eram tidos na concepção de Lima Barreto como positivos no sentido de preservar a cultura local da cidade, onde para ele residia o verdadeiro valor. A civilidade defendida por Bilac era para Barreto, algo forjado e hipócrita. Em poucas palavras, Lima Barreto era um defensor da cidade real:

Este Rio [...] pode ter muitos defeitos, mas ainda não perdeu de todo a simplicidade e ainda tem muitos aspectos de generosidade. É uma grande aldeia, dizem os snobs; admito. É porém, preferível uma grande aldeia com generosidade, caridade e simplicidade de gostos e modos do que uma aldeola com pretensões a altas elegâncias européias [...], com seus verdadeiros e falsosricos, cavadores nacionais, [...] falsificadores (1921 BARRETO apud NUNES, 2009, p. 78).

Sem restringir-se ao entusiasmo acrítico pelo progresso no caso de Bilac, ou à denúncia das contradições impostas pela reforma, como em Lima Barreto, João do Rio está inserido no mesmo contexto histórico e momento literário dos outros dois. Ele ocupa mais precisamente “[...] dois espaços: o privado dos salões e o público das ruas. (GOMES, 1994, p.119). Aí reside o valor de sua obra: o olhar móvel que por frequentar, observar e escrever tanto a cidade ideal, quanto a real, capta o fio-condutor que rege o discurso da urbe carioca.

Em *Cinematógrafo* (1909), ao descrever o momento de mudanças urbanísticas pelo qual sua cidade passava, João do Rio condensa em sua prosa uma síntese dos aspectos que descortinam a modernidade. Aqui, máquinas, multidões, a pressa e a falta de espaço para o inútil compõem as cenas de um filme que tem pressa de acabar.

Uma nova estética surge, a estética do milagre animador. A natureza é outra, utilizada pelo homem, vista na corrida dos automóveis. A vida das cidades tem esse frenesi de saber, esse desespero orgiástico de domínio, de audácia, de energia cerebral. O homem é outro com os instintos aguçados e os sentimentos duplicados. A mulher é ainda mais mulher... A paisagem com a vegetação dos canos das usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos e a disparada dos automóveis, os oceanos

sulcados rapidamente, desventurados pelos submarinos, as chamas que esses ambientes novos dão às cidades cortadas de aço, cachoeirando por cima, por baixo, em borbotões, mas multidões apressadas, a exibição do luxo, a nevrose do reclamo em iluminação de mágica, os negócios, o caráter, as paixões, os costumes, em que o sentimento das distâncias desaparece, o crescente esmagamento do inútil. (p.68)

“Os textos de João do Rio, por exemplo, mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhe atribuíram contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles.” (SÜSSEKIND, 1987, p. 19). O caráter documental e ficcional do qual se revestem suas crônicas se dá exatamente pela aproximação entre o ofício do repórter e a experiência literária viabilizados pelas deambulações do *flâneur*, uma vez que o autor “se alimenta do flagrante jornalístico e da matriz literária a um só tempo” (LEVIN, 1999, p. 50).

João do Rio defende que num momento de intensas transformações que abalam todos os setores da vida social na *Belle Époque* carioca, o jornalismo, e a sua respectiva confluência com a literatura, assume um papel de vital importância no que tange à popularização da leitura e ao acesso à informação; bem como inova as técnicas utilizadas na escrita literária, propiciando ao literato uma nova consciência crítica que assume a sua modernidade:

[...] alma e o cérebro do Brasil tomam as feições modernas, que as idéias do mundo são absorvidas agora com uma rapidez que pasmaria os nossos avós; que o jornalismo inconscientemente faz a grande obra de transformação, ensinando a ler, ensinando a escrever, fazendo compreender e fazendo ver; que o individualismo e o arrivismo criam a seleção, o maior esforço, a atividade prodigiosa, e um homem de letras novo, absolutamente novo, capaz de sair dessa forja de lutas, de cóleras, de vontade, muito mais habilitado, muito mais útil e muito mais fecundo que os contemporâneos. (RIO, 1905, p.53).

Para o *flâneur*, “a cidade se cinde em seus pólos dialéticos” (BENJAMIN, 1989, p. 186). Para a *flânerie* e deambulações de João do Rio, o Rio de Janeiro é dividido em dois, como as cidades duplicadas de Calvino: o belo – a urbe moderna e cosmopolita, civilizada aos moldes europeus; e o feio – por onde circulavam “pelas ruelas do centro uma série de subempregados, ambulantes, trapeiros, ratoeiras, engraxates, carroceiros, floristas, recebedores de bonde, etc. [...] um verdadeiro batalhão de biscateiros, embriagados e maltrapilhos povoando as vias públicas” (LEVIN, 1999, p. 21).

Com o intuito de informar e, concomitantemente, trazer à luz um setor da população intencionalmente ofuscado pelo brilho da *Belle Époque*, o *flâneur* de *Pequenas profissões*⁸ vagueia por ruas escuras e se depara com trapeiros, tatuadores e vendedores de muambas.

⁸ In: RIO, João do. *A alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. *A priori*, com o título de *Profissões exóticas*, esta crônica foi publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 6/8/1904.

Através da acurada observação do universo que envolve estes subempregos, o narrador assevera que: “o Rio tem também as suas pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, ligadas ao adelo, ao baixo comércio; o Rio como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados” (Rio, 2009, p. 55). O caráter denunciador do seu texto pode ser constatado não apenas na passagem acima, mas também na seguinte:

O Rio pode conhecer muito bem a vida burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Manchúria e patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma (RIO, 1908, p.60).

O escritor conjuga experiência urbana e modernidade, na medida em que seus textos se configuram como verdadeiros retratos do espaço conflituoso e de contradições instauradas pela *Belle Époque* na capital federal:

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram as casas, e estalaram igrejas, e desapareçam ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse escombros, surgiu a *urbs* conforme a civilização, como ao bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem de outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para apoteose (RIO, 1909, pp. 213-221).

Escrevendo/lendo o Rio de Janeiro que não quer ser lido, o cronista apreende, pelo olhar móvel e interessado do *flâneur*, não apenas o rosto aparente, visível, bem como aquele da crise que se opõe ao modelo urbano ditado pelos seus governantes. João do Rio captura a face oculta da cidade, refletindo e fazendo refletir os produtos desse intenso movimento de destruição/remodelação da urbe.

4 JOÃO DO RIO: A LEGIBILIDADE DA CIDADE NO HORIZONTE DA TÉCNICA

Em nosso último capítulo, apresentaremos, primeiramente, a fortuna crítica da obra de João do Rio, com o propósito de discutirmos dialogicamente com as análises já existentes.

A partir de Jean Paul Sartre (2005), definiremos o ato de olhar na modernidade, e exploraremos sua confluência com a *flânerie*, com vistas a apontar como ambos figuram na obra de João do Rio, assumindo que é esta recíproca entre o *flâneur* e o olhar que aproxima cronista e repórter, fazendo ténue o limiar entre escritura jornalística e literária.

Respalhando-nos nos ensaios de Walter Benjamin *O autor como produtor* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, investigaremos em que termos a técnica literária repercute na leitura e escritura do espaço urbano do Rio de Janeiro nos livros de crônicas *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) e *Pall-Mall Rio* (1917).

Com vistas a lançar um novo olhar sobre a obra de João do Rio em referência aos estudos sobre modernidade e experiência urbana, concluiremos nossa pesquisa respondendo à pergunta que norteia nossa problemática: em que termos, em João do Rio, a técnica literária empregada em sua obra, intimamente ligada ao ideário estético da *flânerie*, possibilita a leitura das duas cidades contidas no Rio de Janeiro finissecular, bem como a do cidadão inserido em seu bojo?

4.1 O autor, o olhar e o *flâneur*

João do Rio, um dos muitos pseudônimos de João Paulo Alberto Coelho Barreto, nasceu no Rio de Janeiro em 5 de agosto de 1881. Filho de pai matemático e mãe dona-de-casa, nunca chegou a cursar o ensino superior. Estreou, todavia, na imprensa aos 17 anos. Em 7 de maio de 1910, após a terceira tentativa, ocupou a cadeira de número 26 da Academia Brasileira de Letras. Acometido por um colapso cardíaco, faleceu no dia 23 de junho de 1921, dentro de um táxi.

Durante a carreira profissional, João do Rio colaborou nos principais jornais e revistas ilustradas da época, entre eles: *A Tribuna*, *Gazeta de Notícias*, *Correio Mercantil*, *O Paiz*, *A Ilustração Brasileira* e a *Revista Kosmos*. Tentou, em 1902, entrar para a diplomacia, no entanto, por conta de seus atributos pouco convencionais para os padrões daquele tempo (era um homem mulato, de corpo avantajado e homossexual) foi rejeitado.

A partir dali, dedicou-se definitivamente ao jornalismo, tornando-se “o primeiro grande repórter brasileiro do início do século XX” (GOMES, 2009, p.157). Escreveu também peças de teatro, romances e contos, produzindo uma obra que permanece marcada pela relação híbrida entre literatura e jornalismo. João do Rio consagrou-se na imagem do autor que flana sob a linha tênue que separa o repórter e o artista:

É difícil distinguir nessas páginas escritas quase ao correr da pena, ao trepidar dos linotipos e às fumaçadas de um cigarro, onde termina o jornalismo e começa a literatura. João do Rio conseguia realizar, frequentemente, um acordo entre as duas formas [...] Mas até onde severo julgamento crítico possa rejeitar o mérito literário de J. do Rio, ainda existirá margem para a valorização do jornalista, ou antes do repórter, do cronista que se tornou verdadeiro historiador de uma época. Se o artificialismo e a ênfase reportam não raro nas suas páginas é porque nisso se encontram os principais traços da época (BROCA, 1960, p. 249).

Imbuída de um severo julgamento crítico, Orna Messer Levin em seu *As figuras do dândi* (1996), estuda a obra do escritor carioca sob o viés do dandismo e o modo como este repercute em seu estilo literário. Segundo a autora, inicialmente a figura do dândi⁹, uma de suas máscaras, estabelece a ligação de sua produção com os meios de circulação da elite ilustrada na capital do país, estando vinculado à convivência mundana da alta sociedade.

Para Levin, o *flâneur*, sua outra faceta, é o índice mais representativo da vontade de renovação da escrita na obra de João do Rio. Todavia, a autora diz que embora “pretenda

⁹ A figura do dândi é a mais representativa da estética decadentista. Basta recordarmos Dorian Gray de Oscar Wilde, aliás, grande inspiração para João do Rio, para delinear as características mais evidentes de seu imaginário: o modo elegante e peculiar de vestir-se, o culto do raro, adoração pela beleza funérea, o interesse pela perversão da sexualidade.

incorporar o novo, sua literatura tem um cheiro passadista, tem bolor, é gasta como a tradição e a vulgata.” (1999, p. 212). Ela acredita que em suas crônicas a dinâmica do cosmopolitismo entra em debate com os conteúdos locais, produz uma obra exemplar da consciência em crise, dimensionada no confronto do escritor com o jornalista, representados na imagem do dândi e do *flâneur*. Levin é ainda mais rigorosa quando, em suas considerações finais, afirma: “Por fim, João do Rio, permanece dentro da contradição, assimilando a cópia mal-digerida para além do puro dandismo e estendendo o empenho do jornalismo aquém da simples *flânerie*.” (1999, p. 212).

Na análise da crítica de Orna Messer Levin, é inevitável não pensarmos no conceito Bakhtiniano de monologismo, que precede os do autoritarismo e do acabamento. No universo monológico, as personagens não têm mais nada a dizer, pois já disseram tudo, e o autor, de sua posição distanciada e com seu excedente de visão, já disse a última palavra por elas e por si (BEZERRA, 2008, p. 192). Em um mundo polifônico, ao contrário, o pluralismo de ideias deveria ser efetivamente respeitado, “porque todas as vozes seriam equipolentes, nenhuma voz social se imporia como a palavra última e definitiva” (FIORIN, 2006, p. 83).

Sendo assim, quando a autora atesta, almejando o fechamento, que a obra de João do Rio permanece (negativamente) dentro da contradição, ela desconsidera traços relevantes da multiplicidade de sua escrita, que revelam esta dada contradição não como indicadora de uma obra menor, mas, sim, de um campo fértil para investigação acadêmica.

Neste estudo, partindo de Antoine Compagnon (2001), fugimos dos extremos teóricos que se dividem em explicação literária como mera procura da intenção do autor; e interpretação literária, visando à descrição das significações da obra ancorada na tese antiintencionalista. Sendo assim, pensamos que “o que interpretamos quando lemos um texto é, indiferentemente, tanto o sentido das palavras quanto a intenção do autor” (COMPAGNON, 2001, p. 92).

Com isso, faz-se pertinente trazermos à luz um excerto no qual João do Rio revela a intenção acerca de sua obra:

[...] dentro de dez anos. Aí verão talvez que eu tentei ser o reflexo tumultuário de uma época tumultuária de transformação, e que nos meus livros, não está a obra-prima, mas em todos os seus aspectos morais, mentais, políticos, sociais, mundanos, ideológicos, práticos – a vida do Rio... (RIO apud ANTELO, 2008, p. 17)

Conforme colocado, o autor intentava representar uma época tumultuada de um modo tumultuário de captar a vida da cidade na multiplicidade de seus fragmentos, na fragmentação

das cidades, da cidade – o Rio de João. Nós, investidos da incumbência de oferecer uma das possíveis interpretações acerca de sua criação artística, fundamentamo-nos na premissa de que:

Quando um texto passa de um contexto histórico ou cultural a outro, novas significações se lhe aderem, que nem o autor nem os primeiros leitores haviam previsto. Toda interpretação é contextual, dependente de critérios relativos ao contexto onde ela ocorre, sem que seja possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo. [...] Toda interpretação é então concebida como um diálogo entre passado e presente, ou uma dialética da questão e da resposta. [...] A resposta que o texto oferece depende da questão que dirigimos de nosso ponto de vista histórico, mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão à qual o texto responde, porque o texto dialoga igualmente com sua própria história (COMPAGNON, 2001, p. 64).

A fim de ilustrarmos este axioma, lançamos mão de uma citação de Renato Cordeiro Gomes, em diálogo com Bakhtin, na qual ele define a obra do cronista como aberta e inacabada – mesmo sendo crônica:

João do Rio demonstra uma aguda consciência do papel da imprensa no mundo moderno, tributário do instante [...], e prende-se à matéria (a realidade observada), com que vai construindo uma obra em progresso, aberta e inacabada, esse poema semanal, cuja grandeza, sem a grandiloquência do épico tradicional, é feita do instantâneo [...], do flagrante do cotidiano urbano (2009, p. 162).

Talvez a pesquisa da antropóloga Julia O'Donnell seja, neste sentido, um parâmetro interessante para pensarmos a pluralidade da produção literária de João do Rio e os diferentes enfoques que podem ser tomados no estudo de sua obra. No seu livro *De olho na rua – a cidade de João do Rio* (2008), ela aponta e analisa a dimensão etnográfica do escritor carioca. Para O'Donnell, João do Rio é percebido como um pesquisador do meio urbano e da sociedade carioca, capaz de perceber e descrever a complexidade e heterogeneidade do meio urbano:

Imerso com encantamento e crítica no processo de crescimento da cidade no período, o autor nos oferece uma visão dos aspectos mais sensíveis (e por isso menos acessíveis) da urbanização do espaço da cidade e de seus habitantes. A minúcia com que são abordados detalhes referentes a essa temática revela, nesse autor, o que denomino como um *temperamento etnográfico*. O estranhamento com que ele se postava diante do observado fez com que, em seus textos, a modernidade ganhasse contornos humanos em expressões, gestos e valores da intersubjetividade que circulava nas ruas de calçamento ainda fresco. Em suas crônicas, é exaltada a faceta mais carnal das urbes que, para além dos transeuntes, revelava ter indivíduos que agiam, cada vez mais, conforme novos modelos de interação (2008, p. 15).

O fato é que embora os estudos sobre João do Rio tenham se tornado cada vez mais recorrentes nos últimos anos, paira ainda sobre ele o estigma de mero repórter e comentarista social. Sua produção é, mesmo hoje, lida como superficial e passadista. Isto, possivelmente, se deve ao fato de a matéria de seus textos ser, em maior parte, os pormenores, em todas as instâncias, de um período histórico bem específico – o seu. O que talvez ainda não se tenha assimilado completamente é que mesmo uma literatura “perdida no tempo da história”, pode ser ressignificada, permitindo leituras, muitas vezes, inesperadas e atuais:

As peculiaridades do olhar lançado por João do Rio ao seu arredor mostram um aguçado senso de percepção das relações sincrônicas, tão caro à epistemologia do trabalho etnográfico. Suas crônicas podem, neste sentido, ser lidas como um exemplo legítimo de *descrição densa*. [...] Com seu ‘trabalho de campo’ nas ruas do Rio de Janeiro, feito de intensa observação participante, Joao do Rio nos oferece um rico material etnográfico que nos permite inferir acerca dos pormenores sensitivos do constructo republicano: o *homo urbanus* (O’DONNELL, 2008, p.42).

“Se perdidas no tempo da história, as ruas de João do Rio nos chegam, ainda vivas, na experiência da nossa cultura” (O’DONNELL, 2008, p.42). Uma vez compreendendo que “inventar uma possível leitura é contrapor-se à violência da desorientação dos sentidos em labirinto” (GOMES, 1994, 27), o nosso propósito é também que na leitura da cidade inventada por João do Rio, possamos nós, seres dispersos e transitórios, encontrar (ou ao menos inventar) uma possível orientação na nossa própria metrópole labiríntica. Afinal, “de uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 1990, p.42):

João do Rio identificou-se com o cosmopolitismo de sua época, e foi mais longe. Mergulhou profundamente no ambiente da cidade e pesquisou cada “rastro” deixado por quem quer que fosse. Procurou pela cidade pistas que tornassem possível entender a essência do homem da nova cidade (RODRIGUES, 2000, p. 24).

Renato Cordeiro Gomes, enquanto pesquisador de João do Rio e, sobretudo, das relações entre cidade e experiência urbana, define em *João do Rio – Vuelas do vício, ruas da graça* (1996): “O Rio de Janeiro e João do Rio: rostos que se movem. Um se recorta na cena artificial e construída do outro. Ambos são múltiplos. As figuras unas, indivisíveis, mostram-se fracionárias.” (p. 12). O caráter fracionário de João do Rio se configura na imagem do repórter travestido de *flâneur*, cuja visão fragmentada, como a de todo sujeito inserido no ambiente moderno, lê o espaço público enquanto discurso e produz um outro: a palavra escrita. “Narrador e leitor criam uma cartografia (significado). O que se vê e lê na superfície do espaço urbano não é algo dado, exato, é construção conjunta do flâneur-narrador e do leitor” (p. 38).

Vistos como traços estilísticos negativos por alguns teóricos, a superficialidade e a tônica efêmera dos seus textos podem ser observados, por outro lado, como índices da consciência crítica do autor acerca das transformações de seu tempo: “João do Rio mimetiza seus processos de produção textual e aponta para o leitor o objetivo geral de não se aprofundar no âmago das coisas [...] percebe ele o Rio de Janeiro como uma fita cinematográfica em velocidade inacreditável e vai representa-lo como tal” (GOMES, 2008, p. 98).

João do Rio “não se demora em cada tema para aprofundá-lo: há outro assunto que merece uma crônica. A cidade é aquela que passa; tudo flui no tempo acelerado da velocidade e da pressa. [...] ser breve na captação dos instantâneos. Do cotidiano, porque há outros mais adiante” (GOMES, 2008, p. 97).

Um aspecto evidente do que Renato Cordeiro Gomes nos diz está na introdução de *Cinematógrafo*, onde João do Rio classifica a cidade como uma torrente humana, isto é, um curso temporário e violento de pessoas. Esta definição é interessante porque engendra a própria queda da experiência autêntica, suprimida pela vivência do choque. Na condição de observador atento e participante, João do Rio percebeu que o recente bombardeio de estímulos visuais resumia a experiência à apreensão rasa do significado das coisas:

O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e daí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana, — que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...
— Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembras mais (RIO, 1909, p.7).

Em outro trecho do mesmo texto, o cronista aponta o feitiço desprezioso do cinematógrafo, já que “os que lá estão a assistir ao perpassar das fitas não se julgam na obrigação de julgar ver coisas importantes para dar sua opinião definitiva” (RIO, 1909, p.4). Para o autor, “dessa desprezão geral, nasce o grande panorama da vida, fixado pela ilusão, que é a única verdade resistente do mundo subsolar” (RIO, 1909, p.4). Tanto a encenação, quanto o sentimento ilusório, que segundo ele, dá a tônica da existência humana, são próprios da fantasmagoria moderna já tratada aqui.

Segue-se daí que nem a fita se revê, nem a página parecida com a vida se torna a ler. Supremo consolo! Desagradou ou encantou. Não houve tempo de reler para notar defeitos — mesmo porque não há tempo para nada. A grande ideia dos que mudam o aparelho da reprodução da vida seria que os espectadores esquecessem o que já disseram na fita passada para sentir a novidade da próxima. Assim poderiam

contradizer-se sem escândalo — o que é um gozo intelectual superfino, e parecer sempre novo — o que, apesar de acendrados reclamos, não o consegue ser agora nem mesmo o velho e decadente Destino... (RIO, 1909, p.6)

Walter Benjamin e João do Rio dialogam na medida em que ambos partem da produção cinematográfica para dimensionar as transformações nas “estruturas perceptivas”. Filósofo e cronista apreendem que na modernidade a visão sobrepuja todos os outros sentidos:

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do eleito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1994, p.194).

No ensaio *Fenomenologia do olhar* (2006), Alfredo Bosi assevera que “o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.” (p. 65). Bosi pensou o olhar à luz da filosofia de Jean-Paul Sartre, segundo o qual a sociedade moderna configura-se como o corpo social do espetáculo e da vigilância.

Sartre pensou o olhar como constituição do outro, “[...] porque perceber é olhar, e captar um olhar não é apreender um objeto no mundo, mas tomar consciência de ser visto [...]” (SARTRE, 2005, p. 333). De acordo com o filósofo, o olhar é a expressão do poder de um indivíduo, uma vez que faz com que ele seja um sujeito, enquanto o outro que é olhado – e que perde sua transcendência – vira objeto. Através do olhar, o sujeito que olha faz julgamentos de valor, ele objetifica o outro. Segundo Alfredo Bosi, Sartre vê o olhar como “[...] uma força que penetra no ser olhado, ferindo-o, tolhendo a sua liberdade, esvaziando-o, dessanguando-o, tangendo-o para o nada” (BOSI, 2006, p. 80).

A crônica *Gente à janela*, de 1912, é bastante sintomática acerca da intensificação do ato de olhar e ser olhado:

O carioca vive à janela. Você tem razão. Não é uma certa classe; são todas as classes. Já em tempos tive vontade de escrever um livro notável sobre o ‘lugar da janela na civilização carioca’, e então passei a cidade com a preocupação da janela. É de assustar. Há um bairro elegante, o único em que há menos gente às janelas. Mesmo assim, em trinta por cento das casas nas ruas mais caras, mais cheias de *villas* em amplos parques, haverá desde manhã cedo gente às janelas. Na mediania burguesa desse mesmo bairro: casas de comerciantes, de empregados públicos, de

militares, vive-se à janela. Nos outros bairros, em qualquer é o mesmo, ou antes, pior. Pela manhã, ao acordar, o dono da casa, a senhora, os filhos, os criados, os agregados, só tem uma vontade: a janela. Pra quê? Nem eles mesmos sabem. Passar de bonde pelas ruas da Cidade Nova desde as sete horas da manhã é ter certeza de ver uma dupla galeria de caras estremunhadas, homens em mangas de camisa ou pijama, crianças, senhoras. Os homens lêem o jornal. As mulheres olham a rua; os meninos espiam, cospem para baixo, soltam papagaios. Passe você às nove horas. A animação é maior. Passe ao meio-dia. Parece que vem vindo não um simples batalhão, mas logo uma brigada. Passe às três da tarde, às sete da noite, às nove, às dez, está tudo sempre cheio. Durante muito tempo preocupei-me. Qual o motivo dessa doença tão malvista pelo estrangeiro? Que faz tanta gente debruçada na rua Bomjardim, como na rua General Polydoro ou no canal do Mangue? Até hoje ignoro a causa secreta. Mas vi ser à janela que o Rio vive. (1912, pp. 35-6).

Raúl Antelo, outro grande estudioso de João do Rio, escreve no prefácio de *A alma encantadora das ruas* que o ato de ver nesta crônica está relacionado ao ato de ler. Em suas palavras: “A tradução simbólica da janela é a crônica e, nesse ponto, diríamos que a obra de João do Rio busca, deliberadamente colocar-se à *janela*, abrir janelas.” (2008, p. 9). Segundo o teórico, a janela era a moldura deste novo regime visual:

Consciente de ser mais do que um simples repórter, João do Rio sabe que ‘não estamos propriamente em um momento de arte pura’, como escreverá em *Adiante!* e, portanto, articula a forma estética preferencial, a crônica, à disponibilidade observadora da sociedade em devir; daí que sua janela se imponha enquanto linguagem, como um sucedâneo da nova gramática da sensibilidade, a do cinema, prefigurando assim as metáforas lancinantes ao gosto dos modernistas, seus primeiros admiradores, na luta por associar arte e vida (2008, p. 13)

Em “uma sociedade que se pretendia civilizada pela via da estética e cujo símbolo era o espírito ‘fachadista’ de Pereira de Passos” (O’DONNELL, 2008, p.42), o ato de olhar e ser olhado, embora sugira reciprocidade, provoca um auto-centramento, condição que estimula o individualismo e isolamento do indivíduo:

As comunicações simbólicas modernas fazem com que maior parte das relações sensíveis travadas entre os homens fique confiada, cada vez em maior escala, exclusivamente ao sentido da visão, e portanto, os sentimentos sociológicos gerais têm que basear-se em fundamentos muito distintos. O feito... de que o homem unicamente visto era mais enigmático que o homem ouvido, contribui, seguramente, ao caráter problemático que acomete a vida geral, a sensação de isolamento (SIMMEL, 2006 p. 242).

Inerentemente ótico, a figura do *flâneur* é uma espécie da preeminência do sentido da visão na era moderna:

Como um homem na multidão, o flâneur desenvolve, metodologicamente, em torno de si um escudo que, por paradoxo, o situa na massa urbana sem permitir que nela se envolva, seu contato urbano é aquele do olhar, é a imagem da cidade sob a égide do olhar (FERRARA, 1993, p. 216).

Seu surgimento remonta à primeira metade do século XIX, com o nascimento da metrópole moderna. Antítese do burguês recém-elevado na hierarquia social, o *flâneur* descompromissa-se dos valores do progresso capitalista:

Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Em seu passeio o flâneur começa a familiarizar-se com o mercado (BENJAMIN, 2006, p. 47).

A *flânerie* caracteriza-se, portanto, pelo ato de perambular despreocupadamente pelas ruas das grandes cidades, sobretudo aquelas em contexto de urbanização. O *flâneur* observa pessoas, características e comportamentos que geralmente passam despercebidos ao olhar dos transeuntes, e faz da análise a essência da sua arte literária:

O flâneur é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do flâneur. Um excesso de ética produtiva (ou um desejo de tudo ver e de encontrar todo mundo que conta) inibe o espírito farejador e a ambição deambulante de ‘esposar a multidão’ (WHITE, 2001, p. 48).

Na França de Haussmann, o prazer voyeurístico da *flânerie* possibilitou que Baudelaire constituísse flagrantes intensos da vida social parisiense do século XIX. O poeta francês, mais que qualquer outro, viveu a cidade do indivíduo moderno. No berço da revolução industrial, Edgar Allan Poe, com o seu o homem da multidão, também flana e experimenta, assim, a solidão em meio à multidão de seres que não se deixam ler.

A multidão é o “refúgio do *flâneur* [...] o véu através do qual a cidade familiar se transforma [...] em fantasmagoria” (BENJAMIN, 2006, p.60). Seu encontro com a multidão se dá no espaço físico da rua.

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão burguês; muros são a escrivainha onde apóia o bloco de apartamentos; bancas de jornais são as suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.(BENJAMIN, 1989, p. 35).

Na crônica *A rua de A alma encantadora das ruas* (1908), João do Rio declara o seu amor pela rua e a eleva a condição de musa:

Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdão, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais

diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. Não paga ao Tamagno para ouvir berros atenorados de leão avaro, nem à velha Patti para admitir um fio de voz velho, fraco e legendário. Bate, em compensação, palmas aos saltimbancos que, sem voz, rouquejam com fome para alegrá-la e para comer. A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. A rua é a transformadora das línguas. Os Cândido de Figueiredo do universo estafam-se em juntar regrinhas para enclausurar expressões; os prosadores bradam contra os Cândido. A rua continua, matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros. A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano. Dá-lhe luz, luxo, bem-estar, comodidade e até impressões selvagens no adejar das árvores e no trinar dos pássaros (RIO, 1098, p. 29).

Nesta crônica, como é recorrente em toda primeira fase de sua carreira, o olhar do cronista fixa-se mais vagarosamente à vida humilde que a rua abriga, bem como ao que ela tem de mais abjeto. É na estetização dos detritos da *Belle Époque*, que o narrador articula sua crítica. Mais adiante, o cronista afirma que, todavia,

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flanar (RIO, 1098, p. 31).

Em João do Rio, flanar significa se alimentar da alma das ruas de um Rio subterrâneo e contemplar, simultaneamente, a diversidade da cidade e de seus tipos. O cronista desponta, às vezes, segundo Antonio Candido, como um “radical de ocasião”, revelando-se um “inesperado observador da miséria, podendo, a seus momentos, denunciar a sociedade, com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo” (CANDIDO, 1980, p. 196).

Ser *flâneur*, em João do Rio, é perambular com inteligência e denunciar as contradições da urbe, onde miserabilidade e opulência emparelham-se num mesmo espaço físico. Nas palavras do próprio cronista,

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. [...] É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas (RIO, 1908, pp. 5-6).

Logo, nesse Rio que tenta civilizar-se aos moldes europeus, mas que, na verdade, só mascara temporariamente os signos do seu atraso, João é duplo, uma vez que adentra todos os

espaços e ora é o dândi elegante, frequentador dos requintados salões, das largas avenidas do Rio; ora o *flâneur* das estreitas e escuras ruas do submundo carioca:

Do alto de uma janela como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no Homem da Multidões, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes. É uma espécie de secreta à maneira de Sherlock Holmes, sem os inconvenientes dos secretas nacionais. Haveis de encontrá-lo numa bela noite numa noite muito feia. Não vos saberá dizer donde vem, que está a fazer, para onde vai. Pensareis decerto estar diante de um sujeito fatal? Coitado! O *flâneur* é o *bonhomme* possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão. O flâneur é ingênuo quase sempre. Pára diante dos rolos, é o eterno “convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia no Castelo, sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo. E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o flâneur reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação... Eu fui um pouco esse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel. (RIO, 1908, p. 30)

É justamente esse “ir por aí” à procura da matéria para compor seus textos que aproxima cronista e repórter na obra de João do Rio, fazendo tênue o limiar entre a escrita literária e jornalística, chegando, por vezes, até a confundirem-se. Não sem motivos, já que, segundo Benjamin (1989), “a base social da flânerie é o jornalismo” (p. 225).

Conforme dito anteriormente, sem o apoio financeiro do mecenato, o literato viu a necessidade de usar as horas de ociosidade para converter a sua aptidão literária em força de trabalho remunerado. Portanto, “é como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender.” (BENJAMIN, 1989, p. 225). O flâneur é um “meio de reflexão sobre a condição do produtor de cultura na modernidade” (BOLLE, 1994, p. 387).

João do Rio viveu intensamente este processo de profissionalização do escritor, e sua inserção no mercado – a imprensa. O cronista não apenas dedicou a maior parte de sua produção para o jornal, como mimetizou seus processos de criação, incorporando novos artefatos à escritura literária, criando um gênero inédito: a crônica-jornalística. Entretanto,

No fundo, a grande contribuição de João do Rio foi a de mostrar que se pode transformar tudo que está a nossa volta em objeto de literatura, de jornalismo e de história, sobretudo as coisas que estão no escuro, no campo sombrio da noite e nos

espaços socialmente proibidos, as coisas pequenas, óbvias e comuns, diria Charles Baudelaire (RODRIGUES, 2000, p. 23).

Este escritor carioca nunca necessitou despir-se de seu halo, pois nunca o possuiu. Paulo Barreto iniciou-se na literatura escrevendo para os jornais, celebrando na rua não idealizada a dessacralização da arte literária. É sobre a relação desta literatura destituída de sua aura e reelaborada a partir da técnica e o modo como esta se relaciona com a leitura do espaço urbano que trataremos a seguir.

4.2 Literatura não-aurática: o cronista como produtor

Em *O autor como produtor*, conferência de 1934, Walter Benjamin, à luz da premissa de que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção, questiona o modo pelo qual a obra literária se situa dentro das relações de produção daquela época. Tal indagação “visa de modo imediato à técnica literária das obras” (BENJAMIN, 1994, p.122). Neste sentido, segundo o filósofo, é a partir da imprensa que se deve partir qualquer análise da tese do intelectual como produtor. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955), Benjamin analisa as tendências evolutivas da arte através das então atuais condições produtivas e classifica a imprensa como a própria reprodução técnica da escrita. A partir desta perspectiva, tomamos as relações entre literatura e imprensa do período da *Belle Époque* como ponto de partida para a análise da literatura de João do Rio, buscando investigar em que termos a técnica repercute em sua leitura e escritura do espaço urbano do Rio de Janeiro:

Porque se a tendência generalizada é encarar a ligação entre literatura e imprensa desde os fins do século passado aos primeiros decênios do século XX como responsável por uma banalização artística, por uma decadência do gosto ou coisas do gênero, é possível tentar pensar de um modo um pouco diferente a produção literária do período. Diante de um novo horizonte técnico em configuração, interferindo diretamente nas formas de percepção da população, assim como nos modos de impressão e veiculação de textos, é difícil analisar o que se cria então apenas em função de tendências “literárias” anteriores ou posteriores (SÜSSEKIND, 1987, p. 86).

Para se pensar a relação entre imprensa e a legibilidade da cidade faz-se vital resgatar a discussão proposta por Robert Park na qual ele define a cidade não somente como uma estrutura física ordenada geograficamente, mas como “um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição”. (p.26). Em *A cidade: Sugestões para investigações do comportamento humano no meio urbano* (1976), Park debruça-se sobre o estudo da imprensa e sua relação simbiótica com a cidade. Para o autor, o caráter fugaz e fracionário que a cidade moderna impõe a seus habitantes dificulta a profusão de ideias por meio da comunicação verbal e direta, o que faz com que as informações impressas contidas no jornal tenham, nesse contexto, um poder de circulação de informação capaz de sobreviver à fugacidade dos choques. Deste modo, “o motivo para que a crônica diária dos jornais seja tão chocante e ao mesmo tempo tão

fascinante, para o leitor médio, é que o leitor médio conhece muito pouco a vida da qual o jornal é um registro” (PARK, 1976, p. 29).

Segundo Ana Luiza Martins ordenar o imbricamento entre o texto jornalístico e o literário é trabalhar com uma conjuntura complexa. A autora que em *Imprensa, história e literatura: conjugando discursos* (2009), se propõe a fazer uma periodização deste percurso, define como marco inicial da implantação da imprensa no Brasil a chegada da corte e a criação da Imprensa Régia, em 1808. Entretanto, somente com a fundação da Academia Brasileira de Letras em 1896, presidida por Machado de Assis, que se inaugurou uma transformação significativa nos padrões de atuação do intelectual brasileiro, o homem de letras, que até aquele momento ainda definia-se como o boêmio da Rua do Ouvidor.

O apogeu capitalista, ao lado das reformas urbanas puseram abaixo os antigos salões literários, fazendo desaparecer a boemia conferida às letras. Durante esse período, houve uma grande expansão dos jornais no país, que deixavam lentamente de servir apenas de apoio político, para tornarem-se um meio de publicação e publicitação por parte dos intelectuais, uma vez que, no jornal, contavam com um amplo número de leitores:

Não havendo, na República Velha, posições intelectuais relativamente automatizadas em relação ao poder político, o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração, bem como as demais condições necessárias à produção intelectual sob suas diferentes modalidades, vão depender quase que inteiramente das instituições e dos grupos que exercem o trabalho de dominação. Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica (MICELI, 1977, p. 15).

De acordo com Flora Süssekind (1987, p. 86.), o jornalismo tornou-se atividade central dos escritores não só porque possibilitava o caminho mais rápido à profissionalização e gerava sua principal fonte de renda, mas também pelo prestígio e influência política que os homens de letras pareciam adquirir com o ofício de jornalista:

Desta forma a literatura do período confundia-se, na sua forma e divulgação, com o caráter digestivo e efêmero dos escritos da imprensa. Essa característica tão colada à sua época, longe de significar amorfismo ou apatia nas letras nacionais (como querem tantos intérpretes), revelava um novo e peculiar formato de relação entre a escrita literária e a realidade social. Se o crescimento urbano impunha novos ritmos e aparatos, configurando uma nova sensibilidade cognitiva do homem, as letras acompanhavam a realidade de seu tempo (O'DONNELL, 2008, p.75).

Por este ângulo, as palavras abaixo de João do Rio são exemplares desse novo perfil do escritor brasileiro que se delineava:

Muito bonita frase no tempo em que os poetas morriam dipsômanos e só escreviam por *chic* em estado de embriaguez. Mas o Brasil transforma-se, civiliza-se. Hoje o jornalismo é uma profissão, quando antigamente era um meio político de trepar; hoje o escritor trabalha para o editor e não manda vender como José de Alencar e o Manuel de Macedo por um preto de balaio no braço, as suas obras de porta em porta, como melancias ou tangerinas. Uma nova necessidade infiltrou-se nos nossos hábitos: a necessidade da higiene e do confortável. O escritor precisa de higiene, de cuidados, de luxo. Eu acredito que o gênio profundo e fecundo de Coelho Neto não se expandiria de maneira tão maravilhosa se não tivesse o ambiente de luxo e de conforto da sua sala de trabalho; e Medeiros e Albuquerque não possuiria aquela regularidade, aquela precisão, aquela clareza de argumentos e de estilo se não adquirisse na vida todas as comodidades do corpo e do espírito. Os tempos mudaram, meu caro. Há vinte anos um sujeito para fingir de pensador começava por ter a barba por fazer e o fato cheio de nódoas. Hoje, um tipo nessas condições seria posto fora até mesmo das confeitarias, que são e sempre foram as colmeias dos ociosos. Depois, há a concorrência, a tremenda concorrência de trabalho que proíbe os romantismos, o sentimentalismo, as noites passadas em claro e essa coisa abjeta que os imbecis divinizam chamada boêmia, isto é, a falta de dinheiro, o saque eventual das algibeiras alheias e a gargalhada de troça aos outros com a camisa por lavar e o estômago vazio... (RIO, 1905, p.89).

Foram, ademais, a derrocada dos valores tradicionais e a vigência de novos padrões de pensamento, gosto e ação, aliados ao processo frenético de metamorfose da sensibilidade coletiva, no que tange ao público literário que fizeram da *Belle Époque* esse cenário tão fecundo para a conjugação entre a produção jornalística e o fazer literário, haja vista que “o novo ritmo de vida cotidiana eliminou ou reduziu drasticamente o tempo livre necessário para a contemplação literária” (SEVCENKO, 1999, p.97). Além disso, a mudança na condição social do artista contribuiu intensamente para o desenvolvimento e consumo do jornalismo, uma vez que, desvinculado do patronato da nobreza, ele foi obrigado a sobreviver no mercado, daí o ingresso compulsório de literatos no jornalismo.

Temos, portanto, na *Belle Époque* carioca um momento amplamente favorável ao jornalismo e de estiamento do fazer literário tradicional, que àquela altura era tido como “um espaço cultural facilmente identificável por um repertório limitado de clichês que mudam na ordem e no arranjo em que aparecem” (SEVCENKO, 1999, p. 98). Como em todos os segmentos do *divertissement*, o público estava sempre ávido por novidade, e os escritores, a fim de vender sua mercadoria, tratavam de manter sua produção afinada com essa exigência do mercado altamente competitivo. Sobre isto, dizia João do Rio: “Se hoje o escritor não trabalha em vinte e quatro horas mais do que um seu colega trabalhava em dois meses há

vinte anos, vê os seus assuntos aproveitados, as suas ideias escritas, o seu pão comido pelos outros e talvez com maior originalidade” (RIO, 1905, p. 89). E, ainda,

O público quer uma nova curiosidade. As multidões meridionais são mais ou menos nervosas. A curiosidade, o apetite de saber, de estar informado, de ser conhecedor são os primeiros sintomas da agitação e da nevrose. Há da parte do público uma curiosidade malsã, quase excessiva. Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. Precisamos saber? Remontamos logo às origens, desventramos os ídolos, vivemos com eles. A curiosidade é hoje uma ânsia... Ora, o jornalismo é o pai dessa nevrose, porque transformou a crítica e fez a reportagem (RIO, 1905, p. 02).

Por esta razão, João do Rio consciente da sua condição de produtor e do lugar de sua obra dentro dessas relações sociais de produção, multiplica-se em vários personagens como estratégia de sobrevivência no mercado da imprensa: “Conquistando o reconhecimento, o escritor-jornalista se vale do pseudônimo para poder vender seu produto em mais de uma ocasião, a mais de um comprador” (ANTELO, 1989, p. 24).

José do Patrocínio, Claude, Joe, João do Rio, Godofredo de Alencar, José Antonio José e Barão Belfort são sete dos pseudônimos sob os quais Paulo Barreto escreve. Para cada pseudônimo, o escritor veste uma máscara, escolhe um objeto diferente sobre o qual o olhar paira, lança mão de outro tom de crítica. “Aquém da heteronímia, o recurso do pseudônimo implica uma declinação do *eu*. O pseudo-eu é um produtor de textos, um operário discursivo, que não se confunde com o sujeito da obra. Assim, o cronista preserva o Artista” (ANTELO, 1989, p. 24).

Este fazer-se múltiplo é, ainda, um dos artifícios que João do Rio encontra para a possibilidade de uma leitura do espaço urbano, tendo em vista que esta reside nos seus fragmentos, nas suas múltiplas vozes:

A adoção de diversos pseudônimos é sintomática. O autor fazia-se múltiplo para captar a cidade na sua configuração caleidoscópica. Muitas das máscaras sob as quais escrevia Paulo Barreto conviveram simultaneamente, cada qual com sua especificidade temática e também estilística, o que confirma seu trânsito por diversos planos enquanto observador (O’DONNELL, 2008, p.75).

Em suas derradeiras palavras na conferência a partir da qual iniciamos esta discussão, Walter Benjamin proferiu: “Talvez tenha chamado vossa atenção o fato de as observações que estou a ponto de concluir só imponham ao escritor uma exigência, que é a *reflexão*: refletir sobre sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 1994, p.134). Ou seja, para este pensador, é função precípua do escritor, transformado em produtor, refletir o lugar de sua obra

dentro daquele novo contexto econômico e social. Ora, quando, em 1905, João do Rio publica *Momento literário* ele não só *reflete* acerca destas questões, como faz refletir. Nesta obra, escrita por meio da técnica do inquérito¹⁰ cujo questionamento basilar foi “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”, o cronista intenta analisar a posição dos escritores¹¹, fossem eles “parnasianos, líricos, decadentes, clássicos, naturalistas, sociólogos, ocultistas, anarquistas, impassíveis, humoristas, simbolistas, nefelibatas”, perante a mídia impressa. Segundo João do Rio, para essa proposta, havia “um resultado prático: o Brasil saberá enfim quais as tendências atuais da sua mentalidade e o público ouvirá a curiosa história das formações literárias, tão cheias sempre de nostalgia e de encantos” (1905, p. 3).

A escolha dos inquiridos não foi aleatória, a grande maioria escrevia para os jornais. Embora algumas opiniões divergissem no sentido de julgar que o jornal poderia comprometer o nível de qualidade da literatura (estes, na maioria das vezes, os poetas, no entendimento de João do Rio), a maior parte reconhecia sua importância no que se refere à ampliação do alcance de suas produções, como no caso de Olavo Bilac:

O jornalismo é para todo escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal — porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade. O jornal é um problema complexo. Nós adquirimos a possibilidade de poder falar a um certo número de pessoas que nos desconheciam se não fosse a folha diária (RIO, 1905, p. 3).

E de Medeiros e Albuquerque, para quem o jornalismo formou um público leitor antes inexistente, haja vista que incentiva a leitura diária e desperta o interesse para os livros:

¹⁰ Constituído das seguintes perguntas (RIO, 1905):

- a) Para sua formação literária, quais os autores que mais contribuíram?
- b) Das suas obras, qual a que prefere?
- c) Especificando mais ainda: quais, dentre os seus trabalhos, as cenas ou capítulos, quais os contos, quais as poesias que prefere?
- d) Lembrando separadamente a prosa e a poesia contemporâneas, parece-lhe que no momento atual, no Brasil, atravessamos um período estacionário, há novas escolas (romance social, poesia de ação, etc.) ou há a luta entre antigas e modernas?
- e) Neste último caso, quais são elas?
- f) Quais os escritores contemporâneos que as representam?
- g) Qual a que julga destinada a predominar?
- h) O desenvolvimento dos centros-literários dos Estados tenderá a criar literaturas à parte?

¹¹ Durante a produção desta obra, João do Rio entrevistou Olavo Bilac, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Filinto de Almeida, Padre Severiano de Resende, Félix Pacheco, João Luso, Guimarães Passos, Lima Campos; cartas de João Ribeiro, Clóvis Beviláqua, Sílvio Romero, Raimundo Correia, Medeiros e Albuquerque, Garcia Redondo, Frota Pessoa, Mário Pederneiras, Luís Edmundo, Curvelo de Mendonça, Nestor Vítor, Silva Ramos, Artur Orlando, Sousa Bandeira, Inglês de Sousa, Afonso Celso, e Elísio de Carvalho.

Não é verdade que o jornalismo prejudique em nada a nossa literatura. O que a prejudica é a falta de instrução. Sem público que leia, a vida literária é impossível. O jornal faz até a preparação desse público. Habitua alguns milhares de pessoas a uma leitura quotidiana de alguns minutos, dando-lhes amostras de todos os gêneros. Os que têm gosto e tempo começam por aí e passam para os livros. Mas o jornal é o indicador. Em nenhum país de grande literatura deixa de haver grande jornalismo. Sem este, aquela é impossível. Os que atacam a imprensa o que deviam fazer era atacar a falta de instrução (RIO, 1905, p. 23).

João do rio sintetiza, por fim, os resultados de seu inquérito reconhecendo um princípio generalizante que perpassa todas as respostas, o de que “o homem de letras só tem um desejo, mesmo quando está na torre de marfim: conquistar o favor público, ser lido e ser notado” (RIO, 1905, p. 25):

As opiniões que se emaranham nessas páginas são conseqüências desse princípio. Vemos em primeiro lugar a anarquia mental, a anarquia do século. Uns acham que estamos em decadência; outros que progredimos. Aqui brada um que estamos no momento da luta; ali brada outro que não temos escolas literárias; acolá mais outro insurge-se contra a luta e a decadência. A verdade é que cada um cuida de si. A época é de um individualismo hiperestésico. Há a estagnação dos corrilhos literários, mas a fúria de aparecer só — é prodigiosa. Os vencedores acham todos o jornalismo animador, o jornalismo necessário; os que por inaptidão, trabalho lento ou hostilidade dos plumitivos, ainda não se apossaram das folhas diárias, atacam o jornalismo, achando essa idéia uma elegância de primeira ordem. São geralmente os poetas, os poetas que fatalmente tendem a ver o seu mercado diminuído — porque o momento não é de devaneios, mas de curiosidade, de informação, fazendo da literatura no romance, na crônica, no conto, nas descrições de viagens, uma única e colossal reportagem (RIO, 1905, p. 89).

João do Rio finaliza, então, o *Momento literário* respondendo seu principal questionamento:

— A alma e o cérebro do Brasil tomam as feições modernas, que as idéias do mundo são absorvidas agora com uma rapidez que pasmaria os nossos avós; que o jornalismo inconscientemente faz a grande obra de transformação, ensinando a ler, ensinando a escrever, fazendo compreender e fazendo ver; que o individualismo e o arrivismo criam a seleção, o maior esforço, a atividade prodigiosa, e um homem de letras novo, absolutamente novo, capaz de sair dessa forja de lutas, de cóleras, de vontade, muito mais habilitado, muito mais útil e muito mais fecundo que os contemporâneos (RIO, 1905, p. 90).

Este homem de letras absolutamente novo é, tal qual sua obra, produto da técnica. Por esta razão, ambos foram destituídos de sua aura. Em Benjamin, o poeta perde sua aura no momento em que vive a experiência do choque no contato com as massas citadinas e, com isso, se dá conta de que sua poesia pode florescer também em lugares baixos e aparentemente a-poéticos – ou, verdadeiramente baudelairianos. Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte perde seu “aqui e agora”, isto é, sua existência única, que é substituída por outra, serial.

Na literatura que inaugura o século XX, o contato com a técnica não fica evidenciado apenas na sua reprodutibilidade, mas também na *mimesis* das novas tecnologias que invadiam o imaginário daquele tempo, sobretudo no caso de João do Rio.

Logo, a grande transformação pela qual passa a imprensa brasileira na virada do século se dá exatamente com o início do emprego dos métodos fotoquímicos de reprodução. Flora Süssekind aponta que o diálogo dos escritores com a tecnologia teve seus primeiros registros precisamente após a fotografia se popularizar no Brasil. Posteriormente nas décadas de 1910 e 1920, o impacto causado pelas fotografias no fazer literário e jornalístico foi repetido com a mesma intensidade pelo cinema. Segundo Süssekind, João do Rio, perfeitamente ciente da mudança no “modo de olhar”, tratou das novas tecnologias com “encantamento”:

Sua relação com o novo horizonte técnico é basicamente de *encantamento*, impresso nas crônicas; de *mimesis* que se deseja literal, mas de apenas alguns de seus traços – daí a tentativa de pensar a crônica como fita de cinema ou de delinear personagens-quase-figurinos (SÜSSEKIND, 1987, p. 47).

A relação de “encantamento” que João do Rio mantém com os novos aparatos tecnológicos pode ser observada no trecho abaixo, no qual o cronista descreve a crônica, o gênero mais praticado por ele, como análoga ao cinematógrafo, do ponto de vista evolutivo. Se antes era reflexão e comentário, em tempos modernos, quando o tempo se torna escasso, a crônica passa a explicar tudo, emancipando o leitor da contemplação, própria à obra de arte aurática. Assim, João do Rio é “o cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo” (SÜSSEKIND, 1987, p. 47).

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso deste sinistro animal indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era a fotografia retocada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, agora é cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia -, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos. Esta é a sua feição, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões, e como o século já está cansado de pensar e como a frase verdadeiramente exata da humanidade na fatura dos casos é o clássico: – já vi! o operador escreve despreocupado, pouco lhe importando que vejam a fita, que a compreendam ou não, ou que tornem a vê-la (RIO, 1909, p. 6).

A crônica moderna é, por conseguinte, o gênero “o mais adequado à fixação do efêmero, do fugaz, que caracteriza a vida cotidiana da cidade, o *lócus* da própria modernidade” (GOMES, 2009, p. 167). Todavia, é justamente o seu vínculo com o efêmero,

tanto em termos de veiculação (o jornal), quanto de conteúdo (o cotidiano) que lhe confere o status de literatura menor na visão de alguns críticos, a exemplo de Antonio Candido:

A ‘crônica’ não é um ‘gênero maior’. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. “Graças a Deus”, — seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós (CANDIDO, 1981, p. 5).

Haja vista que João do Rio dedicou-se quase exclusivamente a produção deste gênero controvertido, e também por esta razão teve sua imagem estigmatizada como a de um escritor superficial, adentraremos, ainda que não profundamente, no cerne desta questão.

“A crônica, coletiva e aberta, é o gênero escolhido para fixar o semovente. Ela obedece aos panoramas, às fisiologias (...) é, portanto, o gênero híbrido das pontes e das passagens” (ANTELO, 1989, p. 13). A crônica é escrita “no e para o jornal” (MOISÉS, 1983, p. 247) e por isso, muitas vezes a confundem com um texto meramente informativo. Porém, tal confusão é facilmente desfeita quando se estabelece e se distingue as características da crônica e da informação veiculada no jornal.

Assim como o jornal, a crônica nutre-se das notícias e dos fatos do cotidiano. Todavia, se o jornalismo requer objetividade e imparcialidade diante dos fatos, a crônica é naturalmente subjetiva e pessoal. “Enquanto o jornalismo tem no fato seu objetivo, seu fim, para a crônica o fato só vale, nas vezes em que ela o utiliza, como meio ou pretexto, de que o artista retira o máximo partido, com as virtudes de seu estilo, de seu espírito, de sua graça, de suas faculdades inventivas” (COUTINHO, 1986, p.136).

Para Jorge de Sá, quando o leitor lê a crônica publicada no jornal, ele a interpreta levando em conta as outras matérias inseridas nesta mesma página: “Ao inventar um personagem, o cronista confere a marca de ficção a fatos e pessoas reais, sem esquecer que esse ato de fingir é um meio de buscar as faces da realidade” (SÁ, 1985, p. 59). Porém, quando ela é transportada para o livro, o leitor perde a referência às demais matérias e então, a crônica adquire uma maior independência permitindo ao leitor uma nova interpretação a cada releitura: “Assim, quando a crônica passa do jornal para o livro, amplia-se a magicidade do texto, permitindo ao leitor dialogar com o cronista de forma bem mais intensa, ambos agora mais cúmplices no solitário ato de reinventar o mundo pelas vias da literatura” (SÁ, 1985: 86). É, portanto, valendo-se de seus pseudônimos e de suas máscaras que João do Rio finge na escrita para tornar visível um Rio de Janeiro que teima em não se mostrar. Enquanto, nós,

leitores, somos guiados pelas deambulações desse corpo sígnico feito crônica à ler o que, num olhar despercebido, parece indecifrável.

Acreditamos, portanto, que: “entender a crônica como subgênero ou gênero menor, como fazem alguns teóricos, apresenta-se como perspectiva no mínimo redutora das virtudes do gênero” (KOZEN, 2002, p. 42), uma vez que,

Embora reino do transitório – e nisto está também a sua modernidade –, a crônica é tempo (como indica a sua etimologia), mas luta contra *Chronos* e sua ação destruidora, e, contraditoriamente o cultua. Tecida nas malhas do tempo, às vezes transcende o mero consumo da leitura apressada no jornal, quando passa para o livro. A letra efêmera do jornal pode então ser resgatada nesse outro suporte que materializa a crônica para o tempo. Se aí ela perde as relações de contiguidade com a matéria jornalística que a rodeava, ganha, por outro lado, mais autonomia e vale como ponto de referência para se (re) pensar o tempo fixado pelo cronista, que deixa na escrita marcas da subjetividade. As visões parceladas do cotidiano que afeta e mobiliza o cronista permitem recompor um possível painel que re-arranja os fragmentos da história miúda recolhida no efêmero da realidade, a que o autor se atrela. O cronista então se liga ao tempo, ao seu tempo (GOMES, 2004, p. 5).

Respaldamos nossa análise, por isso, também no caráter transcendente que as crônicas de João do Rio assumem ao serem publicadas em livro, pois “o material passa por criteriosa seleção, para que o livro tenha organicidade interna [...]. Quase sempre há um prefácio ou uma introdução, que explica a concepção do volume, e vale como uma declaração de princípio, que condiciona a própria recepção do livro” (GOMES, 2009, p. 172).

João do Rio revolucionou o jornalismo carioca, “com ele, a crônica deixa de ser o registro amiudado do cotidiano ou laboratório narrativo do romancista, para se transformar em algo independente: a reportagem, o inquérito. Nele se perfila o proto-modernista.” (ANTELO, 1989, p. 21). Por ser filha da cidade, a crônica já é, em si, moderna, porém, João do Rio potencializa este feito ao incorporá-la, em termos de temática e estilo, às características das crescentes inovações tecnológicas de seu tempo:

A crônica de João do Rio, assim, tematiza e explora como técnica da escrita certas derivações que a revolução técnico-científica permite: incorpora a sensação de efeitos mágicos; sugere multiplicação dos potenciais humanos; demonstra a alteração da percepção humana (DICKSON apud SEVCENKO 1998, p. 520).

De acordo com Renato Cordeiro Gomes (2008, p.166), a sedução que a tecnologia exerce sobre João do Rio começa na linguagem jornalística, mimetizada em sua ficção. Conforme já observamos em *Momento Literário*, João do Rio incorpora à sua escrita o inquérito, que é próprio da linguagem jornalística. Em *A alma encantadora das ruas*, ele vai buscar novamente na imprensa elementos que inovem a escritura literária, desta vez adotando

como técnica, a entrevista. Um exemplo disto é a crônica *Crimes de Amor*¹², na qual o *flâneur* visita uma casa de detenção e, com a curiosidade investigativa que lhe é característica, conversa com vários detentos acerca dos crimes por eles cometidos:

Aproximo-me e do fundo vejo surgir um velho preto, magro, seco e com o olhar ardente e cabeça branca. Pergunto receoso:
 Por que está aqui?
 — Porque matei. (...) Eu sou do Crime da Estrada Real – continuou o pobre negro, agarrando-se aos varões de ferro
 — Chamo-me Salvador Firmino, tenho sessenta e três anos.
 — E matou?
 — Porque *ela* quis (RIO, 1908, p.172).

Na conversa aparentemente despreocupada com o preso, ao utilizar o método da entrevista, João fez o que para sua época constituía um elemento inovador e constitutivo da reportagem futura. Ademais, a modernidade de sua escritura não se revela apenas no emprego da entrevista, ou na busca da informação na rua, mas também na inserção de personagens reais na história, sugerindo uma humanização da narrativa, conforme faz na crônica *Galeria Superior*¹³ quando cita os nomes verdadeiros dos detentos:

Vive naquela jaula o Crime multiforme. O guarda aponta o Cecílio Orbanos Reis, assassino, na Saúde, de uma mulher que lhe resistira; o João Dedone, facínora cínico; matadores ocasionais, como Joaquim Santana Araújo, quase demente; o Mirandinha, mulato, passador de moeda falsa, se faz passar por advogado; o *Barãozinho*, gatuno; Bouças Passos, ladrão assassino, Salvador Machado, o íntimo criado da Tina Tatti; negros capangas com as bocas sujas, que resistem à prisão com fúria; desordeiros temíveis como o Eduardinho da Saúde, retorcendo os bigodes, cheio de langores; sátiros moços e velhos violadores; o célebre Pitoca, que tem sessenta e seis entradas; rapazes estelionatários e até desvairados, como João Manuel Soares, acusado de tentativa de morte na pessoa do Sr. Cantuária, que leva, numa agitação perpétua, a dizer: — Eu sei, foi o bicho... foi por causa do bicho, hein? Está claro! (RIO, 1908, p.172)

Já em *Sono Calmo*¹⁴, publicada no mesmo livro, quando o *flâneur* é convidado pelo delegado com quem conversava sobre os aspectos sórdidos do Rio, a visitar os “círculos infernais” escondidos na noite carioca ele revela ter consciência de que esse “passeio” é parte necessária do seu processo de criação literária, caminhando, ao mesmo tempo, lado a lado com o fazer jornalístico, já que é na rua que o escritor busca a informação: “Era tudo quanto há de mais literário e mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam

¹² Esta crônica integrou a série “No jardim do crime” da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, 28/8/1905.

¹³ Publicada na mesma série da crônica anterior em 29/8/1905.

¹⁴ Publicada também na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 10/6/1904 na série “A pobre gente”.

acompanhados de um *apache* autêntico. Eu apenas repetiria um gesto que era quase uma lei. Aceitei” (RIO, 2009, 174).

Nesta crônica, João do Rio descreve as hospedarias baratas, ou “zungas”, que para Sevcenko (1995), representavam “o aspecto extremo dessa agonia social”. O cronista, então, constata com os próprios olhos as condições deploráveis nas quais viviam essa parcela da população carioca:

E começamos a ver o rés do chão, salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbas com lençóis encardidos, em que dormiam de beíço aberto, babando, marinheiros, soldados trabalhadores. Uns cobriam-se até o pescoço. Outros espapaçavam-se completamente nus [...] Trepamos todos por uma escada íngreme [...] Era a seção dos quartos reservados e a sala das esteiras. Os quartos estreitos asfixiantes, com camas largas, antigas e lençóis por onde corriam percevejos [...] à luz de vela, encontrávamos quatro e cinco criaturas, emborcadas, suando, de língua de fora; homens furiosos, cobrindo com o lençol a nudez, mulheres tapando o rosto, marinheiros [...] Havia com efeito mais um andar, mas quase não se podia chegar lá, estando a escada cheia de corpos, gente enfiada em trapos, que se estirava nos degraus, gente que agarrava aos balaústres dos corrimãos – mulheres receosas da promiscuidade, de saias enrodilhadas [...] Eu tapava o nariz. A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentariamos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas, e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnara-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza (RIO, 1908, pp.178-79).

E, fazendo jus ao seu senso crítico aguçado, aponta a problemática social embutida na *Belle Époque* carioca:

A metade daquele gado humano trabalhava; rebentava nas descargas dos vapores, enchendo os paióis de carvão, carregando fardos. Mais uma hora e acordaria para esperar no cais os batelões que a levassem ao cepo do labor, e que empedra o cérebro e rebenta os músculos. Grande parte desses pobres entes fora atirada ali, no esconderijo daquele covil, pela falta de fortuna. Para se livrar da polícia, dormiam sem ar, sufocados, na mais repugnante promiscuidade... Desci. Doíam-me as têmporas. Era impossível o cheiro de todo aquele entulho humano (RIO, 1908, pp.159-60).

A técnica se manifesta na escrita de João do Rio, conforme mencionado anteriormente, também no diálogo com as novas tecnologias e mídias, a exemplo da fotografia e do cinematógrafo, refletidos em uma escrita “ágil e sintética”, para usar as palavras de Renato Cordeiro Gomes. Em *Clic! Clac! O fotógrafo de Pall-Mall Rio* (1917), o cronista fala da “doença nervosa: a da informação fotográfica, a da reportagem fotográfica, a do diletantismo fotográfico, a da exibição fotográfica – a loucura da fotografia”, incluindo em sua narrativa os processos técnicos próprios do ato de fotografar. Mais que isso, João do Rio cria um neologismo para denotar este fazer inovador – “kodack-kizar”:

— Ah! Um fotógrafo!

A cena foi rápida. Era na avenida Mme. De Figuerôa abriu nervosamente o leque, baixou a cabeça e deitou quase a correr. Na sua frente, porém, um sujeito louro, com a kodack na mão ria a bom rir, e quando a linda senhora passou a seu lado, cumprimentou:

— V. Ex. fez muito mal, minha senhora. A chapa vai sair preta.

— Vai sair preta?

— Pois está claro! A cabeça curvada, o leque escurecendo o rosto...

— É para um jornal ilustrado. Com sua licença...

— Tem que sair mesmo?

— É fatal.

Mme. De Figuerôa mordeu o lábio, hesitou e, de súbito, resolvida:

— Então se não há remédio, tire outro instantâneo direito.

E ficou de pé, numa pose de ave real, sorrindo, enquanto o moço louro de novo a kodack-kizava (RIO, 1917, p.212).

Esta crônica traduz mimeticamente a supremacia do olhar na modernidade, que com o subsídio do aparato tecnológico, passa a ser capaz de reter o instante na memória material da fotografia. Em João do Rio, o próprio cronista pode ser equiparado ao fotógrafo porque capta, como seu olhar móvel e cauteloso, o momento, fazendo da crônica, neste sentido, quase uma fotografia verbal.

Sim! É a verdade dolorosa! O mundo não tem a obsessão do espelho, tem a obsessão da fotografia! Há uma senhora que saiu à rua? Zás! Kodack nela! Você vai ali à confeitaria? Instantâneo! E é a alucinação. Não se sai à rua sem estudar os transeuntes, não se sai à rua sem estudar o andar, por causa das dúvidas, não se atravessa uma praça sem a pergunta íntima: — Quantos fotógrafos estarão fotografando-me? (RIO, 1917, p.213).

Já na crônica *A revolução dos films*, publicada em *Os dias passam* (1912) a musa é o cinematógrafo. Neste texto, o cronista registra a transformação dos costumes trazida pelo cinema ao século XX:

Ao sair de uma igreja, onde a visitação não era excessiva, e antes pelo contrário deixava pela nave grandes claros, disse-me um velho frequentador de festas populares:

— Agora já não é nas igrejas a semana santa.

— Onde é então?

— Nos cinematógrafos. Vá ver. Os films de arte realizaram uma completa transformação nos costumes.

[...] A saída continuava a chover. Era quase uma tempestade. Resolvi recolher e passei por uma igreja. Estava integralmente vazia. Só um negralhão alcoólico à porta esperava quem tivesse troco para uma pequena cédula que pretendia distribuir pelos pobres. E o relativo abandono dos templos pelos cinematógrafos, a patente revolução realizada pelos films na característica urbana de uma nacionalidade, fez-me pensar. [...] No cinematógrafo, logo, imediatamente, a multidão se sente presa ao fato visível, a multidão vê a agonia, a multidão sofre a tremenda injustiça, e chora, e treme, e melhora. A sugestão eleve-a. Melhor do que visitar vinte igrejas, sem fé, entre gente sem fé também, é assistir a uma dessas sessões, ingenuamente crente. Sabe-se renascido com o exemplo, sabe-se com a bondade —esse sentimento lírico

que decai — muito mais aumentado. Nesta semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja que o padre Maria com as suas conferencias (RIO, 1912, p.203).

Ao dizer que “os *films* de arte realizaram uma completa transformação nos costumes” o cronista nos dá indícios da forte aproximação entre as novas formas artísticas criadas a partir da técnica e as conseqüentes mudanças na percepção e nos hábitos dos indivíduos. É interessante pensarmos que João do Rio faz em suas crônicas o registro deste período tão metamórfico especialmente para o campo das artes, tanto do ponto de vista do artista, quanto do espectador. Quando João do Rio eleva o cinematografo à mesma posição sagrada das igrejas e dos demais templos religiosos é quase como se tentasse conceber àquela produção artística uma aura, haja vista que

a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo aurático da obra de arte nunca se destaca completamente da sua função de ritual (BENJAMIN, 1984, p. 171).

Portanto, o ato de assistir a um filme é, para João do Rio, um ritual. A devoção do cronista a tal mídia é um exemplo nítido do imbricamento de suas crônicas à cidade moderna e a tudo que alimentasse seu imaginário. Recordamos, com isso, do historiador James Donald:

A metrópole moderna e a instituição do cinema surgem praticamente no mesmo momento. Sua justaposição fornece várias chaves sobre a estética pragmática pela qual experimentamos a cidade não apenas como cultura visual, mas acima de tudo como um espaço psíquico (apud SEVCENKO 1998, p. 522).

Na literatura de João do Rio são incorporadas não apenas as técnicas de produção e reprodução de imagens e sons, mas também os modernos meios de locomoção, como os trens, bondes e os automóveis. É o caso da crônica “*A era do automóvel*” de *Vida Vertiginosa* (1911):

E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os escombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. Quando os meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estreita e a toda do mau pizo, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acaba de ser inventado em França (RIO, 1911, p.3).

O automóvel nesta crônica é análogo a um animal. Ao aproximar máquina e natureza, João do Rio revela, por meio da antítese, o novo cenário da cidade transformada pelo progresso, lugar onde a natureza cede vertiginosamente espaço aos produtos da técnica: as

árvores, os campos, os animais são substituídos pelas máquinas, construções de concreto e aparelhos tecnológicos:

Graças ao Automóvel, a paisagem morreu – a paisagem, as árvores, as cascatas, os trechos bonitos da natureza. Passamos como um raio, de óculos esfumados por causa da poeira. Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. (...) A natureza recolhe-se humilhada. Em compensação temos os palácios, altos palácios, nascidos do fumo de gasolina dos primeiros automóveis e a febre do grande devora-nos. Febre insopitável e bem fazeja! Não se lhe pode resistir (RIO, 1911, p.6).

Para Benjamin, a cidade moderna, as máquinas, os automóveis, bem como todos os aparatos tecnológicos criados pelo homem são na modernidade com uma segunda natureza, sob a qual ele não exerce nenhum controle: “Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado” (BENJAMIN, 1985, 174).

Mimesis do lugar e de seu tempo é, portanto, uma segunda natureza, em diálogo com a concepção aurática, que predominava no universo urbano das crônicas cariocas e, em algum momento, até mesmo nas de João do Rio. O que, por outro lado, não o impossibilitava de questionar o lugar da rica natureza carioca no contexto da bela época.

Quando em 1916, numa crônica intitulada “*Reflexões para não serem lidas*”, João do Rio diz: “Ninguém compreende mais a paisagem sem conforto. E a razão é simples. Antes do automóvel, erámos nós que víamos as árvores. Agora, são as árvores que nos veem...” (2001, p. 65), ele elege o símbolo por excelência do moderno no início do século XX, juntamente com o valores associados a ele (a exemplo do conforto) como alegoria para o distanciamento na relação entre o homem e natureza gerado naquele período. Ao personificar as árvores, elementos naturalmente inanimados, investindo-lhes a capacidade de olhar, o escritor evidencia a reificação do homem, uma vez que uma de suas faculdades inerentes, o olhar, apenas existe numa realidade objetificada. No mesmo ano, João do Rio publica, sob o pseudônimo de Joe, “*Opiniões de calor*”, um inusitado diálogo entre o homem e a natureza:

[...] A Natureza —Tudo é forte, tudo é violento, tudo é brutal. Quando faz luar, a luz é tanta que alaga, inunda, invade, alastra. A terra se afoga num oceano de mel dourado. Quando faz sol, tudo é ouro, tudo é azul. E as tempestades, com ribombos de trovões, relâmpagos e vendavais são a fúria amorosa de mil leopardos soltos, instantânea e horrída.

O Homem —Abre o ventilador!

A Natureza —Não há canto no mundo, onde a glória de viver seja assim esta exaltação de cores, essa corrente de fogo da vida impetuosa.

O Homem —Mais gelo! Mais gelo!

A Natureza —Não vês a beleza das árvores? Não vês a beleza do mar? Não vês o azul dos céus?

O Homem —Que me importa? (idem, ibidem, p. 51).

Mais uma vez, o alheamento do homem daquela época em relação à natureza se faz presente. A tentativa retórica por parte da Natureza de mostrar ao Homem sua beleza e relevância é insistentemente frustrada, evidenciando que para ele somente os artefatos e produtos próprios da era moderna são passíveis de valor.

O advento da técnica se impõe, e a experiência autêntica e aurática da arte e da natureza, então, se perdem. Não há mais tempo para contemplação das coisas que possuem apenas valor transcendente e imaterial. Toma lugar agora a vivência do indivíduo isolado, e sua relação com a natureza é paradoxalmente pautada por alheamento e simulacro: a natureza é destruída com a finalidade de abrir espaço para largas avenidas, monumentos e indústrias, e em contrapartida, recriada artificialmente na forma de parques e jardins – alimenta-se uma ilusão. Em termos de natureza, portanto, prepondera o que Walter Benjamin chamou de segunda natureza. Criação da técnica e do homem, esta é tão ameaçadora quanto a primitiva, porém, de modo algum domada. É assim no Rio de João.

A crônica sobre o Automóvel nos permite, ainda, outras chaves de leitura daquele espaço urbano e época. Mais adiante, João do Rio diz: “Oh! O Automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo.” (RIO, 1911, p.8). Neste trecho o Automóvel já é exaltado pela função de encurtar distâncias e, com isso, economizar tempo. Fato este que se relaciona diretamente à outra crônica de *Cinematógrafo*, intitulada *A pressa de acabar* (1911), na qual o cronista assevera: “Evidentemente nós sofreremos agora em todo o mundo de uma dolorosa moléstia: – a pressa de acabar.” (1911, p.333).

A pressa de acabar, caracterizadora não só daquele tempo, mas também do nosso, é responsável pela perda de elos com o passado, a memória, e, portanto, com a tradição: “E isto por quê? Porque nós temos pressa de acabar. Sim! Em tudo, essa estranha pressa de acabar se ostenta como a marca do século. Não há mais livros definitivos, quadros destinados a não morrer, ideias imortais [...]” (1911, p.337). No final do texto, mais uma vez, João do Rio recorre ao cinematógrafo para classificar e fazer refletir este novo homem, o “*Homus cinematographieus*”: “Nós somos uma sucessão de filas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: *Precisamos acabar depressa*” (1911, p.340).

Tendo analisado até aqui as relações entre literatura e imprensa no cerne da produção artística de João do Rio, bem como, a representação e uso da técnica em sua leitura e escritura

do espaço urbano do Rio de Janeiro, acreditamos ser relevante ressaltar que “diante dos novos maquinismos, [sua] reação, meio de susto, numa primeira instância, é, pois, de imitação. Não parece possível ainda a João do Rio reelaborar criticamente esse influxo interno. É possível somente uma espécie de *flirt* rápido com ele” (SÜSSEKIND, 1987, p. 48). A não reelaboração dos aparatos técnicos e tecnológicos dos quais João do Rio se valia para compor seu fazer literário não é, entretanto, indicadoras de uma obra menor.

O Rio de Janeiro vive na obra de Paulo Barreto. A cidade foi variando de alma e de fisionomia, mas o escritor acompanhou-a, todos os instantes. Sua obra é reflexo da vida carioca de vinte anos de civilização em marcha. Nos seus livros está essa vida vertiginosa, com suas vaidades, as suas virtudes, os seus vícios, a sua loucura, o seu lirismo, os seus ridículos, os seus tédios, os seus entusiasmos, a sua dor, a sua beleza. Do Rio de Janeiro imperial de Machado de Assis, com as estreitas ruas de nomes pitorescos e os conselheiros de sobrecasaca fúnebre, passamos, na literatura brasileira, ao Rio de Janeiro encantador de Paulo Barreto, com o cais tumultuante de trabalho, os palacetes nascendo dos bairros antigos, a tradição vestindo-se com uma roupa de ideias que manda buscar à Europa (MAGALHÃES, 1978, p. 384).

Portanto, quando “a maioria dos autores da virada do século e dos anos 10-20 pareceu hesitar diante do horizonte técnico em configuração. Sem chegar, no período, a estabelecer em geral ligações mais perigosas, e com melhores resultados estéticos, com tais artefatos modernos” (SÜSSEKIND, 1987, p. 48), João do Rio teve a coragem de um herói moderno, aos moldes Baudelairianos, de apropriar-se – ora dândi, ora *flâneur* – da técnica, da linguagem jornalística e das novidades tecnológicas para decifrar os signos contidos no espaço urbano fragmentário que se dividia em dois e, assim, produzir um outro discurso também marcado pela duplicidade: a palavra escrita de suas crônicas, cujo olhar ora dirige-se para a cidade real, ora para o seu avesso, encenado para ser ideal.

4.3 Rio e João do Rio: a legibilidade de seus duplos

A partir de Walter Benjamin, e dos conceitos por este elaborados, assumimos como finalidade desta pesquisa fazer uma leitura da literatura de João do Rio sob o viés dos estudos sobre modernidade, *flânerie* e técnica, recortando três de seus livros de crônicas: *Alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematographo* (1909) e *Pall-Mall-Rio* (1917).

Em nossa trajetória até este momento, articulamos discussões no tocante às relações entre literatura e experiência urbana na modernidade, e à produção literária finissecular do período da *Belle Époque* carioca, com o propósito de lançar uma perspectiva diversa sobre o limiar controverso entre literatura e jornalismo presente nas crônicas de João do Rio.

Em nossa abordagem final, buscaremos, então, numa perspectiva dialógica, pesparssar pelo olhar do *flâneur* (que também é um dândi) sobre a cidade, esta enquanto espaço físico e mito cultural. Por meio de uma análise dialética, procuraremos identificar em que termos o narrador e seus duplos conseguem ler a cidade (e sua contraparte), bem como o homem moderno inserido em seu bojo, ambos fragmentados, *a priori* encerrados numa impossibilidade de leitura.

Estabelecemos anteriormente que o princípio estruturante do Rio de Janeiro *fin-de-siècle* é a duplicidade, e que, sendo assim (nos ensinou Italo Calvino) existem duas formas, embora não simétricas, de lê-lo. O seu duplo constitui-se de uma cidade ideal, visível, cuja estrutura funcional almeja organizar o ritmo da vida dos habitantes; e de outra, rosto da crise que resiste ao modelo urbano funcional e, por esta razão, figura nos bastidores de tempos eufóricos. A cidade ideal no Rio de Janeiro da *Belle Époque* corresponde à imagem da fachada, ou seja, da urbe moderna, regida pela ordem e pelo progresso, que os dirigentes desejavam fixar no cenário internacional. A cidade real, contudo, é camuflada num esforço contínuo, uma vez que as tradições populares, os moradores de ruas, e a miséria, inerentes a qualquer país periférico, desvirtuam o brilho do espetáculo. A cidade ideal da qual falamos é, portanto, pautada pela tradição da ruptura, pois precisa romper os elos com o passado e com a memória para se afirmar enquanto capital moderna.

Dentro deste cenário, emerge, ainda, uma terceira cidade, a letrada, que ordena e controla a cidade real, ao passo que projeta e publicita a cidade ideal. Em raros casos, têm lugar nesta cidade letrada, cronistas que, mediante um olhar crítico e descrente no progresso, trazem para os holofotes a cidade real. Nesta cidade, João do Rio não se encaixa completamente em nenhum plano – ele flana.

De um modo geral, ao longo de toda sua produção enquanto escritor e jornalista, Paulo Barreto lançou seu olhar ora para vida elegante da bela época, ora para as figurações do submundo carioca. O *flâneur* nunca deixou de ser dândi. Este jamais abdicou de sua *flânerie*. Radical de ocasião, como prefere colocar Antonio Candido, ou dândi frequentador dos mais requintados salões, a malha urbana sempre foi o cerne de sua produção artística e profissional, pois, mesmo duplo (ou múltiplo) o fim era apenas um: decifrar, na montagem dos fragmentos, a então Capital Federal:

Se de um lado se prendia ao insólito, à bizarrice e às figurações da miséria, ao ‘que se vê nas ruas’, de outro encena o cronista-dândi que constrói a Frívola-City (a expressão é do próprio Joao do Rio) dos salões. Ou, para repetir os termos com que ele nomeava as duas pontas da sociedade que lhe interessavam: de um lado a ‘canalha’ e do outro ‘os encantadores (GOMES, 2009, p 44).

Na primeira fase de sua carreira, Paulo Barreto pôs-se a serviço do jornalismo investigativo, consagrando a rua como campo de trabalho. Foi justamente neste período que inaugurou um gênero novo na literatura brasileira, a crônica-reportagem. Durante esta fase, o olhar do *flâneur* delonga-se mais sobre as coisas ao seu redor, fomentando uma maior reflexão. Manifestações da cultura popular tradicional, faces da miséria, e toda sorte de espaços abjetos e seus tipos são alguns dos temas sobre os quais o cronista detém-se na abordagem da cidade real. São constitutivos deste contexto as crônicas de *Alma encantadora das ruas* e *Cinematographo*.

Em 1910, João do Rio ocupou uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, sendo, por conseguinte, finalmente aceito pela elite. A partir daí, deu-se início a uma segunda fase em sua escrita. O universo popular cedeu espaço ao registro do universo frívolo da alta sociedade. Daí nasceram as crônicas mundanas de *Pall-Mall Rio*, sua obra menos estudada e mais criticada, conforme nos aponta Renato Cordeiro Gomes. Embora destituído da atitude prévia de denúncia perante as contradições da reforma, João do Rio ainda persegue nas crônicas desse livro as chaves para leitura da diversidade cultural da cidade. Valendo-se da intenção de guardar na memória coletiva os registros de uma época de veleidades passageiras, o cronista declara na abertura do livro que conta o inverno mundano de 1916:

Sou da opinião que para exprimir a metafísica e a ética da cidade só um livro seria completo: o que desse uma lista de nomes de cuja influencia dependessem os pequenos fatos frívolos – que são os únicos importantes. Seria também o espelho capaz de guardar imagens para o historiador futuro (RIO, 1917, p. 10).

É vital esclarecermos aqui que a duplicidade apontada em João do Rio advém originariamente do universo simbólico do dândi: “se vem dele toda a pompa gestual, o cuidado com o figurino e a pose premeditada, vem dele também a atração pela miséria e pelo submundo, isto é, pela outra face do esteticismo decadente que vê no bizarro noturno a beleza esquecida pelo aformoseamento da cidade” (LEVIN, 1999, pp. 141-142). Portanto, para que possamos apreender de modo mais claro a proposta estética e literária da qual João do Rio emerge e, futuramente, evolui, é necessário tratarmos das premissas das quais se constitui o Decadentismo.

A modernidade, ao mesmo tempo em que traz a busca de novos valores para o campo das artes, está imbuída da percepção intelectualizada de que o positivismo falhou, sendo a crença no progresso, portanto, uma ilusão. Este pessimismo à virada do século será a fonte para o aflorar da sensação de ruína finissecular, refletida mais tarde numa proposta literária decadentista.

A decadência é, de acordo com Arnold Hauser (1998), um “sentimento de fatalidade e crise, ou seja, a consciência de estar no fim de um processo vital inevitável e na presença da dissolução de uma civilização” (p. 1068). A crise de que nos fala Hauser abrange tanto o fim de uma era, quanto o início de novos tempos. Graças à Revolução Francesa, um novo mundo começa com a transição entre o domínio de uma aristocracia em decadência e a ascensão definitiva da sociedade burguesa industrializada ao poder. Por conseguinte, esta fase, na qual “os homens são tomados por um frenesi de transformação e decomposição” (HAUSER, 1998, p. 1068), irá representar o final de uma longa crise de valores sociais, éticos e estéticos, absorvida e transposta para uma literatura decadente.

O Decadentismo, por sua vez, assim como a decadência, está vinculado à noção de declínio, referindo-se, entretanto, a uma estética literária decorrente do sentimento de pessimismo com relação à virada finissecular, isto é, da percepção de intelectuais europeus de que subjacente ao progresso tecnológico, ao espírito filosófico e à consolidação de uma civilização evoluída, havia “a decadência da humanidade e a corrupção da sociedade *em progresso*” (CATHARINA, 2005, 81), fomentadora da desigualdade e marginalização de grande parte da população. Neste sentido, Voltaire e Rousseau foram uns dos primeiros a evidenciar sua inquietação com o fato de que,

A evolução da humanidade – que o século XIX elegerá como matéria de estudo, seja o da evolução das espécies, seja o da evolução das sociedades, e que o projeto da literatura naturalista sustenta igualmente -, ainda que aparentemente linear e progressiva, supõe a idéia de declínio, da decadência e do fim, assim como a do

renascimento, em um movimento cíclico homólogo ao modelo biológico e à visão cíclica da História (CATHARINA, 2005, 81).

A partir dos conceitos introduzidos pela poética de Baudelaire, que extrapolam “os gêneros literários com a entrada em massa dos traços decadentistas na prosa” (LEVIN, 1996, p. 37), o ideário estético decadentista irá traduzir-se pelo gosto por temas mórbidos e perversos, bem como pelas sensações inusitadas como forma de rejeição ao modo de vida burguês. Théophile Gautier (2000) relata sua impressão, reconhecendo no poeta a aparência de um dândi: “Charles Baudelaire pertence àquele dandismo sóbrio que passa lixo no terno para tirar-lhe o brilho endomingado e trincado de novo tão caro ao filisteu e tão desagradável para o verdadeiro *gentleman*” (p. 32).

No Brasil, esta proposta literária acontece quando alguns intelectuais passaram a acompanhar as transformações introduzidas pelo governo republicano, empenhado em divulgar uma visão ilustre da sociedade brasileira. Conforme assina Levin, “emergem então ao horizonte intelectual daquele grupo as diretrizes do pensamento nacionalista embutido no projeto de renovação estética, e mais o cruzamento da revisão estética com as obras de reurbanização do início deste século” (p. 27). O desgosto com a situação do país alinhado ao pasticho das correspondências de Baudelaire, cujas imagens metropolitanas de um tempo que se pretendiam representar por aqui, nos levam a pensar que:

[...] As manifestações de simpatia aos decadentistas franceses chegavam ao Brasil na mesma hora em que o projeto reformista das elites imprimia um novo passo metropolitano à nossa capital. Resíduos de uma mesma maré, as feições estilísticas e as fachadas da cidade contribuía para levar o País ao encontro dos novos tempos. E o mundo moderno também implicava para o artista uma atitude de protesto, uma negação e um mal-estar em relação ao meio que vivia (LEVIN, 1996, p. 66).

A produção literária decadentista não só oscila em torno de gestos de inconformismo, pressupondo a insatisfação do artista frente às transformações presentes, como também revela, de forma contraditória, uma vertente artística entusiasta, pela qual as manifestações da modernidade serão bem-recebidas. Assim, embora se enquadre nesse perfil, “João do Rio evolui do estetismo decadentista para a percepção emblemática da modernidade” (ANTELO, 1989, pp. 90-91). Percepção emblemática porque consegue fazer conviver em sua realização literária duas cidades opostas, mas que não se anulam. Ao contrário, coexistem em seus paradoxos, permitindo duas formas de serem vistas e lidas, mesmo que de modo, jamais, totalizante. É, portanto, buscando focalizar estes aspectos de João e seu Rio que seguiremos na análise das crônicas a seguir.

Quando a velha Praça do Mercado é movida para a nova instalação localizada no Largo do Moura, Joe, o pseudônimo que Paulo Barreto adota em *Cinematographo*, publica a crônica *O Velho Mercado*, na qual é evidente o olhar crítico e a postura nostálgica do *flâneur* perante a “cirurgia urbana” que Pereira de Passos comandava:

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação da cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica (RIO, 1909, p. 154).

A voz que anuncia as mudanças e a nova configuração social aponta, em tom de desaprovação, a tendência existente nas cidades modernas de nivelar tudo e todos. Também o apagamento das tradições e o surgimento dos novos costumes da moda, a exemplo do *five-o-clock tea*, são narrados em consonância à uma matiz irônica.

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires que é o esforço despedaçante de ser Paris e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse descombro surgiu a urbs conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose. Vamos tomar café? Oh! filho, não é civilizado! Vamos antes ao chá! E tal qual o homem, a cidade desdobrou avenidas, adaptou nomes estrangeiros, comeu à francesa, viveu à francesa (RIO, 1909, p. 155).

João mostra, ainda, nesse trecho que o próprio processo de destruição/reconstrução pelo qual passam capitais europeias como Paris e Londres, acontece quase de forma nivelada em outros lugares do mundo, como no caso da América do Sul com Rio de Janeiro e Buenos Aires: imbuídas da ânsia de serem modernas, todas essas cidades destroem para construir sobre os escombros, uma urbe hodierna – porém acêntrica.

Em *A alma encantadora das ruas*, João do Rio eleva à última potência o espírito investigativo do repórter notívago que, com seu flunar pelas ruas, capta os ângulos mais recônditos da cidade real. Este feitio pode ser observado na própria estruturação da obra que se divide em três seções chamadas: O que se vê nas ruas; Três aspectos da miséria; e Onde às vezes termina a rua. Já na primeira parte do livro de crônicas-reportagens, o *flâneur*, atraído

pelo degradante segue num passeio a zona da cidade onde se encontram os “comedores de ópio”:

— Sim, dizia-me o amigo com quem eu estava, o éter é um vício que nos evolva, um vício de aristocracia. Eu conheço outros mais brutais
 — O ópio, o desespero do ópio.
 — Mas aqui!
 — Aqui. Nunca freqüentou os chins das ruas da cidade velha, nunca conversou com essas caras cor de goma que param detrás do Necrotério e são perseguidos, a pedrada, pelos ciganos exploradores? Os senhores não conhecem esta grande cidade que Estácio de Sá defendeu um dia dos franceses. O Rio é o porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz. Há de tudo — vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas, rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados. Todas as raças trazem qualidades que aqui, desabrocham numa seiva delirante. Porto de mar, meu caro! Os chineses são o resto da famosa imigração, vendem peixe na praia e vivem entre a Rua da Misericórdia e a Rua d. Manuel. As 5 da tarde deixam o trabalho e metem-se em casa para as tremendas *fumeries*. Quer vê-los agora? (RIO, 1908, p. 103).

Toda a narrativa da crônica, então, se constrói na passagem do *flâneur* por diferentes espaços lúgubres da cidade. Por meio destes, o cronista busca encontrar pistas para a leitura dos tipos humanos que lá habitam, uma vez que o universo do submundo carioca é para ele, objeto de interesse, porém não de identificação:

Caminhávamos pela Rua da Misericórdia àquela hora cheia de um movimento febril, nos corredores das hospedarias, à porta dos botequins, nas furnas das estalagens, à entrada dos velhos prédios em ruínas. O meu amigo dobrou uma esquina. Estávamos no Beco dos Ferreiros, uma ruela de cinco palmos de largura, com casas de dois andares, velhas e a cair. A população desse beco mora em magotes em cada quarto e pendura a roupa lavada em bambus nas janelas, de modo que a gente tem a perene impressão de chitas festivas a flamular no alto. Há portas de hospedarias sempre fechadas, linhas de fachadas tombando, e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa ruela desconhecida (RIO, 1908, p. 104).

Tais etapas do processo de construção da narrativa de João do Rio são recorrentes em grande parte das crônicas de *Alma encantadora das ruas*. O narrador persegue o insólito na teia urbana babilônica por meio de suas andanças, fazendo com que a narrativa evolua juntamente com o avançar de passos do *flâneur*. Conforme sugere o significado do termo francês, o *flâneur* apenas passeia pelas problemáticas embutidas no seio urbano, abrindo, muitas vezes, espaço para reflexão, embora breve, como os passeios geralmente são.

A partir desta ótica, a crônica “*As mariposas do luxo*”, que narra o movimento da multidão às seis horas na Rua do Ouvidor, mostra que, apesar de engendrar o coletivo, no espaço público da rua, os territórios, enquanto construção de poder, são bem demarcados. Só quando “os encantadores” e seus *flirts* já se foram, a gente humilde, caminha despercebida pelas calçadas e pelas vitrines que ostentam um luxo que não lhes pertence:

Já passaram as *professional beauties*, cujos nomes os jornais citam; já voltaram da sua hora de costureiro ou de joalheiro as damas do alto tom; e os nomes condecorados da finança e os condes do Vaticano e os rapazes elegantes e os deliciosos vestidos claros airosamente ondulantes já se sumiram, levados pelos “autos”, pelas parelhas fidalgas, pelos bondes burgueses. A rua tem de tudo isso uma vaga impressão, como se estivesse sob o domínio da alucinação, vendo passar um préstito que já passou. Há um hiato na feira das vaidades: sem literatos, sem poses, sem *flirts*. Passam apenas trabalhadores de volta da faina e operárias que mourejaram todo o dia. Os operários vêm talvez mal-arranjados, com a lata do almoço presa ao dedo mínimo. Alguns vêm de tamancos. Como são feios os operários ao lado dos mocinhos bonitos de ainda há pouco! Vão conversando uns com os outros, ou calados, metidos com o próprio eu. As raparigas ao contrário: vêm devagar, muito devagar, quase sempre duas a duas, parando de montra em montra, olhando, discutindo, vendo.

— Repara só, Jesuína.

— Ah! minha filha. Que lindo!...

Ninguém as conhece e ninguém nelas repara, a não ser um ou outro caixeiro em mal de amor ou algum pícaro sacerdote de conquistas. Elas, coitaditas! passam todos os dias a essa hora indecisa, parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil das hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento numa ninhada de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxo será sempre a sua quimera (RIO, 1908, p. 170).

Como pode ser observado, a leitura que o cronista faz do Rio de Janeiro é norteadada pela montagem de suas frações. Isto é, para retratar a cidade o narrador determina um espaço, neste caso a rua, e por metonímia, nos oferece uma imagem literariamente construída da urbe. Temos, assim, um Rio antitético pelo qual percorrem as “*professional beauties* cujos nomes os jornais citam”, “as operárias que mourejaram o dia todo”, os automóveis e bondes burgueses, o caminhar cansado – o belo e o feio.

Na crônica intitulada “*As crianças que matam*”, o escritor travestido de *flâneur* passeia por alguns dos bairros mais perigosos do Rio de Janeiro, aqueles que, obviamente, resistem ao projeto de modernização da Capital:

Um instante depois saltou. Acompanhei-o. O carro continuou a rodar. O bairro rubro não é um distrito, uma freguesia: é uma reunião de ruas pertencentes a diversos distritos, mas que misteriosamente, para além das forças humanas, conseguiu criar a rede tenebrosa, o encadeamento lúgubre da miséria e do crime, insaciáveis. A Rua da Imperatriz é um dos corredores de entrada. O bairro onde o assassinato é natural abraça a Rua da Saúde, com todos os becos, vielas e pequenos cais que dela partem, a Rua da Harmonia, a do Propósito, a do Conselheiro Zacharias, que são paralelas, à da Gamboa, a do Santo Cristo, a do Livramento e a atual Rua do Acre. Naturalmente as ruas que as limitam ou que nelas terminam São Jorge, Conceição, Costa, Senador Pompeu, América, Vidal Negreiros, e Praia do Saco – participam do estado de alma dominante. Toda essa parte da cidade, uma das mais antigas, ainda cheia de recordações coloniais tem, a cada passo, um traço de história lúgubre. A Rua da Gamboa é escura, cheia de pó, com um cemitério entre a casaria; a da Harmonia já se chamou do Cemitério, por ter aí existido a necrópole dos escravos vindos da costa da África; a da Saúde, cheia de trapiches, irradiando ruelas e becos, trepando morro

acima os seus tentáculos, é o caminho do desespero; a da Prainha, mesmo hoje aberta, com prédios novos, causa à noite, uma impressão de susto. Como dizia o meu guia, estávamos num novo mundo... (RIO, 1909, p. 28).

E novamente o narrador revela os paradoxos que se atrelam à malha urbana da cidade carioca numa posição de distanciamento, mas que, mesmo assim, preserva o valor de sua crítica:

De vez em quando uma rótula aberta e dentro uma sombra. Que lugares eram aqueles? O outro mundo! A outra cidade! A atmosfera era aquecida pelo cheiro penetrante e pesado dos grandes trapiches. Em alguns trechos a treva era total. Na passagem da estrada de ferro, a luz elétrica, muito fraca, espalhava como um sudário de angústias (RIO, 1909, p. 31).

Talvez a crônica de João do Rio na qual ele mais se descole da imagem do escritor que não se aprofunda no âmago das coisas seja “*Os humildes*”. Neste texto, o autor impõe de modo mais veemente o seu julgamento crítico contra o projeto civilizatório da capital federal, sensibilizando-se com a causa dos grevistas:

Esta greve do gás, que pôs em treva a cidade tantos dias, deixa-me apenas mais radicado um sentimento doloroso. E esse sentimento doloroso, nascido de longa observação, é tão banal que talvez toda a gente o tivesse, se observasse. Quando pensou a cidade que havia, com efeito, por trás daquela sinistra fachada do Gás, homens a suar, a sofrer, a morrer para lhe dar a luz que é civilização e conforto? Quando esses homens, desesperados, largaram as pás, enxugaram o suor da fronte e não quiseram mais continuar a morrer, que ideia fazia a cidade – aquela elegante menina, este rapazola de passo inglês, o negociante grave, o conselheiro, o empregado público, os apaniguados da Sorte, daquele bando de homens, negros de lama do carvão e do suor, torcionados pelo Peso e pelo Fogo? Nenhuma. Esses pobres diabos, homens como nós, com família, com filhos, com ideais talvez, não existiam propriamente; eram como o coque, como os aparelhos de destilação, como os fornos de uma quantidade componente do fato estabelecido neste princípio breve: *ex fumo dare lucem*. Mais nada. Só ao acender o bico de gás em vão é que surgiu a ideia do operário, do homem preso nas malhas de ferro de um sindicato poderoso, com a frase:

— Os operários fizeram greve...

É a noção de uma classe de oprimidos, classe diminuta, classe anônima, com a sua vida inteira amarrada à polé do trabalho horrído, e que, de repente, só ao cruzar os braços, punha em sombra uma cidade inteira. (RIO, 1909, p. 140).

Contudo, por ser dotado de uma consciência extrema das condições degradantes de um sistema capitalista de produção e da própria alienação imposta pela perda da experiência na metrópole moderna, João do Rio sabe que sua denúncia está fadada à omissão:

Estes conhecimentos foram rápidos e rapidamente desaparecerão. Amanhã, arranjadas definitivamente as coisas, o bando volta ao horror, ninguém ao passar pelo edifício lembrará tanta gente no trabalho desesperado, e o próprio bando estará resignado. Por quê? Porque é a vida, porque é preciso trabalhar, porque não há remédio... (RIO, 1909, p. 141).

A atitude crítica do narrador em relação às transformações trazidas com a chegada da modernidade é bem diversa em *Pall-Mall Rio*. Nesta obra, a cidade carioca atrai a atenção do *flâneur*, não mais pelos seus tipos bizarros e pitorescos, mas pela estetização da frivolidade contida nos novos tempos, quando tudo era fachada, máscara e espetáculo:

Se Chicago é a Cidade Mammouth pela pletora vital, há uma outra cidade cujo nome devia ser Frívola-City, porque nunca as insignificâncias fizeram como nesta cidade, o fundo das preocupações, o elemento das palestras e das discussões, o sangue alimentador das camadas sociais. Temos dez mil graves problemas. Todos são tratados como quem jogava ping-pong, quando o ping-pong estava em moda. [...] É a preocupação geral, a preocupação mundana, o terrível <<snobismo>>, para o qual apelam todos – filósofos, pintores, políticos, prosadores – se querem viver. A futilidade é o único mal do mundo que não faz mal a ninguém. E é afinal ideal de cada um ligado no mais harmônico coletivismo, fazer cidade e honrado próprio nome (RIO, 1917, pp.9-10).

Na crônica mundana “*Os encantadores*”, há apenas a constatação superficial de que os problemas sociais que assolam o Rio são ofuscados com o brilho das modernas construções, e a elegância das damas e cavalheiros que fazem o *footing* nas largas avenidas. “Ninguém vê a miséria”:

No *trottoir roulant* da Grande Avenida passa, na aureola da tarde de inverno, o Rio inteiro, o Rio anônimo e o Rio conhecido – o Rio dos miseráveis ou o Rio cuja vida se prolonga de legendas odiosas e de invejas contínuas. Mas ninguém vê a miséria. Podem para nas *terrasses* dos *bars*, podem entrar pelas casas de chá os mendigos, ressequidos esqueletos da seca do norte, estrangeiros de falar confuso, exploradores de caridade. O verão que esvurma os horrores e empasta de suor as caras, o tremendo verão que decompôs a cidade – partiu. A luz de inverno lustra os aspectos, faz ressaltar os prismas belos, apaga a fealdade. Não há gente desagradável, como não há automóveis velhos. Ninguém os vê. Os olhos estão nas mulheres bonitas, nos homens bem vestidos, nos automóveis de luxo (RIO, *Pall-Mall Rio*, 1917, p.19). [...]

E passam damas, e passam cavalheiros. E no meio dessa multidão o destaque de uma pequena sociedade – grandes damas, homens ilustres. Por que o destaque? Insensivelmente somos obrigados a fazê-lo. Lá passa a princesa de Belfort. Mais adiante a senhora Godinho, Astréa Palm, D. Nicola de Teffé. [...] (RIO, 1917, p.19)

A relação de encantamento e imitação que a alta sociedade carioca mantinha com ideário estético e ideológico europeu fez desaparecer *O tipo carioca*, observa o cronista:

– Claro. Com a civilização e a Avenida e as viagens à Europa, deixou de existir o tipo carioca, como há definitivamente o tipo sérvio, o tipo inglês, o tipo andaluz. As cariocas não se parecem as cariocas – são como criaturas escapadas dos figurinos ou das gravuras d’arte. Aquela menina que vai ali, por exemplo. É brasileira. Pode ser, mas parece parisiense. Aquela outra loura é carioca. Mas será ? Parece italiana de Roma. E repare em todas. De vez em quando aparece uma figura clorótica, de olhos

grandes e braços finos. Talvez seja essa? Há, porém, uma outra gordinha, que bate com os tacões... Será essa? Não, meu caro amigo
 – é no *trottoir-roulant* da Avenida, vendo passar a Elegância, que compreendemos de como a Moda conseguiu desfazer o próprio tipo carioca – dando-nos um delicioso *magazine* de reproduções de diversas raças. (RIO, 1917, p.39).

A elite carioca do fim-de-século, “os encantadores”, com seus modos e modas afrancesados dita a tônica das crônicas de João do Rio nesta segunda fase de sua carreira. O narrador-dândi faz sua *flânerie* pelos salões, casas de chá, e todos os espaços frequentados por aquele grupo social, sejam eles públicos ou privados. Observa e anota tudo, com encantamento:

— Todas as cidades têm apenas um pequeno grupo conhecido. Mesmo em Londres, em Vienna, em Paris, acabamos reconhecendo que não há mais de trezentas pessoas citadas e citáveis. Aqui, Bilac chamou-os os trezentos de Gedeão. Há uma outra denominação talvez preciosa, mas que eles próprios se dão. São os encantadores...
 — Encantadores, por que?
 — Pela delicadeza de maneiras, pela segurança de só quererem ser amáveis e gentis, pela continuidade de mostrar na vida apenas o lado frívolo e brilhante, pelo heroísmo sem esforço de manter a sociedade e o convívio elegante. Encantadores! São os encantadores! (RIO, 1917, p.20)

O objetivo não é mais denunciar, e sim, fazer o registro, segundo Renato Cordeiro Gomes, preservar na memória coletiva, através da materialidade escrita das crônicas, este marco histórico carioca, condenado a cair no esquecimento. Declara João do Rio na abertura de seu livro mundano: “Dessa palestra nasceu a alegria transitória deste volume, que conta dia a dia o inverno carioca de 1916. No verão podereis abri-lo para recordar. E já no próximo inverno ele será história. Só as coisas ligeiras duram tão pouco e ficam na memória tão suavemente”. Assim, em “*Hora do chá*”, o cronista evidencia o caráter artificial dos hábitos importados de fora:

Se Gil Vicente, ressurgido, percorresse as casas de chá às cinco da tarde, verificaria que, além do relógio de comer e mesmo para humilhá-lo, há um outro relógio: o da elegância, que manda beber chá precisamente à hora em que o estomago não pode ter vontade de comer e muito menos e de beber chá.

[...]

Tempos idos! Hoje, o chá é a hora do chá, é uma hora dilatável em todos os relógios, é a hora especial em que as belezas se acentuam mais, em que o internacionalismo dos costumes aquece de uma quase sinceridade urbana, é a hora para as senhoras serem admiradas. E para os homens a única hora possível de ter aquilo que Mallarmé denominava: *Le visible et serein souffle artificiel. De l'inspiration qui regaigne le ciel.* (RIO, 1917, pp.168-169)

Numa época na qual não se quer refletir mazelas da sociedade carioca, (até porque não há mais tempo para isso), estes costumes da moda são, não obstante artificiais, provedores de gozo e distração. É assim em “*Um chá-tango no Jockey*”:

<<É definitivamente a grande moda!>> exclama o Dr. Joaquim Catramby. O comandante Freire, saudável, forte, inglês, consulta as lentes e tem um sorriso de aprovação. Aliás a melhor prova é aquela afluência encantadora. Não se sabe por onde passar. As pequenas salas, o grande salão, os terraços, a casa do chá estão repletos. Um momento apresento os meus respeitos à consulesa da Dinamarca, a Sra. Boetcher, com um vestido sombrio de rara elegância. A Sra. Chiabotto Duque Estrada e a consulesa têm a curiosidade de ver as danças. Mas como é possível ver dançar? Dança muita gente e há uma densa barra de senhoras e cavalheiros diante de nós.

— Animação só aqui!

E realmente. Não é só animação. É mais. É alegria. Tão rara a alegria no Brasil... (RIO, 1917, pp. 48-49).

O gosto por retratar banalidades é, em João do Rio, também resposta ao lugar de destaque que adquirem os eventos e as recepções requintadas da alta sociedade nos jornais e revistas ilustradas. Assim, no trecho abaixo, o cronista comenta sobre sua participação em uma recepção num palacete de Botafogo:

É a residência *Teffé*, um dos antigos palacetes de Botafogo, ao centro de um grande parque-palacete, cujo caráter externo os proprietários tiveram o bom gosto de não transformar, e cujo interior é, porém, um interior francês. Não há nessa moradia festas estridentes e recepções numerosas. Há um ambiente de refinamento sem preocupação, de alegria branda, dessa coisa raríssima: o espírito, o espírito de viver inteligentemente. É preciso ver com cuidado as telas célebres esparsas nas várias peças da casa, a coleção de porcelanas e de faianças e todos esses tapetes que são maravilhas, tapetes de seda da antiga fábrica de Madrid, tapetes em azul e sangue da Turquia, com suratas de Corão, tapetes da Pérsia, compostos da confusão de pétalas das flores dos jardins de Isphan, tapetes de Brussa, alguns dos quais custaram anos de labor às operárias de rosto tapado, árabes e muçulmanas, tapetes antigos d’Araico, Tapetes modernos de Gobelins...Mas não há tempo de ver em detalhes o encanto, senão como o enquadramento da existência que floresce em cada uma das figuras que estão à mesa. Os pratos sucedem-se. Cada prato traz um serviço novo de porcelana. Sobre as rendas da mesa cai a luz das lâmpadas como uma carícia, que demora nas flores e recorta em luz as mãos das senhoras (RIO, 1917, p.13).

Partindo de duas abordagens díspares que João do Rio dá à criança e ao lugar que ela ocupa naquele contexto de transformações vertiginosas, é possível visualizarmos com maior precisão como se desenvolvem as duas formas de leitura da cidade das quais o cronista lança mão. Em *Cinematographo*, João do Rio escreve “*As crianças que matam*”:

Mas é assombrosa a proporção do crime nesta cidade, e principal mente do crime praticado por crianças! Estamos a precisar de uma liga para a proteção das crianças, como a imaginava o velho Julio Vallés...

– Que houve de mais? Indagou Sertorio de Azambuja, estirando-seno largo divã forrado de brocado cor d’ouro velho.

– Vê o jornal. Na Saúde, um bandido de treze anos acaba de assassinar um garotito de nove. É horrível!

O meu amigo teve um gesto displicente.

– Crime sem interesse... (RIO, 1909, p. 28)

Aqui, a criança pobre é enfocada a partir da ótica do crime, do insólito. Vertente que se confirma em toda a produção da primeira fase de sua carreira: o *flâneur* é constantemente atraído pelos detritos que a cidade ideal deseja expurgar:

Dado o grau de civilização atual, civilização que tem em gérmen todas as decadências, o crime tende a aumentar, como aumentam os orçamentos das grandes potências, e com uma percentagem cada vez maior de impunidade. Lembra-te das reflexões de Thomas de Quincey na sua pedagogia do crime! É dele esta frase profunda: “– O público que lê jornais contenta-se com qualquer coisa sangrenta; os espíritos superiores exigem alguma coisa mais... (RIO, 1909, p. 29)

Em *Pall-Mall Rio*, por sua vez, o cronista dirige seu olhar à criança de condição social privilegiada e, no tratamento desta temática, detém-se, como esperado, nos aspectos pueris de seu universo. O narrador-dândi que estava numa festa de crianças no Club dos diários, comenta:

As crianças ricas ou remediadas têm individualidade desde que engatinham. Um pobrezinho (mesmo depois venha a ser Pascal ou pelo menos titular milionário), um pobrezinho não pode ter individualidade. Todos os filhos de reis dizem aos três anos para as aias:

— Eu quero; eu sou rei...

Um pobre petiz da rua não se lembra nunca de dizer:

— Eu quero; eu sou mendigo.

Assim, os petizes ricos ou remediados usam luvas, têm gostos, têm opiniões, e empregam muito o verbo querer – coisa que depois de homens às vezes não o fazem. E são todos inteligentes – por que não há como um fato bonito para dar *cachet á* inteligência. (RIO, 1917, p.34)

Na crônica *O club e os bairros*, o cronista conversa com Tobias Monteiro, um jornalista que assevera ser impossível no Rio de Janeiro a existência de um grande *club* como os da Europa:

O Rio tem a quarta parte da população de Paris, a oitava da de Londres, e para a pessoa que quer ir de um bairro a outro, a cidade é maior do mundo. Não se vai, viaja-se para...

— Oh!

[...]

Com quase todos os bairros acontece o mesmo, é o mesmo tempo perdido. Como manter relações com tais distâncias? A gente de Botafogo tem só que se dar com a

gente do Botafogo, e a gente do subúrbio com a gente do subúrbio. Daí a impossibilidade de um grande club central, com grande frequência diária (RIO, 1917, p.54).

Inesperadamente, em uma obra que se propõe contar apenas as frivolidades do inverno de 1916, João do Rio apreende e escreve o princípio estruturante de toda cidade moderna: “Chegamos a tal ponto de personalização e de isolamento autônomo, que não há bairro sem club, e creio que agora que sem jornal também. São cidades livres ligadas”. Mais que isso, interpreta o emaranhado de signos que compõem a tessitura do espaço físico e simbólico do Rio de Janeiro e define: “Tobias dá-nos na palestra um pequeno estudo da topografia psicológica: *De como a planta do Rio feita ao Acaso criou uma porção de pequenas cidades na cidade*”:

O diabo é que cada vez o isolamento e o exclusivismo se intensificam. Hoje, quem mora no Leme deixa de se dar com o seu amigo mais íntimo se ele passa para o Meyer. A principio não se veem. Pensam já de modo diverso (RIO, 1917, pp.56-57).

Uma vez que a cidade é texto feito de escritas múltiplas, em diálogo ou contestação, e o homem urbano se define em termos de um eu fragmentado, sua legibilidade se mostra para transeunte e escritor incumbência árdua e incerta. Todavia, sabemos que a metrópole comunica através da montagem de seus signos, e que, portanto, decifrá-la é reconstruí-la com seus fragmentos, escrevendo um novo texto cuja imagem é necessariamente fraturada. Isto posto, concluímos que João do Rio lê o espaço urbano do Rio de Janeiro finissecular na medida em que, percebendo que a cidade se divide em “uma porção de pequenas cidades”, multiplica a si mesmo em vários pseudônimos com vistas a apreender “a tensão entre racionalidade geométrica e o emaranhado de existências humanas”. Com isso, João do Rio transita entre a cidade ideal e real dando voz à multiplicidade de vozes que permeiam nesses espaços.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao elegermos Walter Benjamin como pressuposto teórico para pensarmos a relação entre literatura e experiência urbana em João do Rio, acreditamos que, desta forma, seria possível uma pesquisa de maior fôlego referente a alguns traços da realização literária do escritor carioca que, ainda hoje, permanecem pouco explorados, suscitando, em alguns casos, uma interpretação de sua obra restritiva no sentido de silenciar vozes. Enquanto o filósofo alemão dedicou anos de trabalho ao estudo da modernidade, *flânerie* e da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, João do Rio, na condição de escritor moderno, foi o grande *flâneur* brasileiro do século XX e incorporou intensamente a técnica à sua criação artística, produzindo uma obra que brinca com os limites impostos pela crônica e a reportagem.

Assim, tomamos como escopo inicial, fazer uma leitura da literatura de João do Rio sob o viés dos estudos benjaminianos sobre modernidade, *flânerie* e técnica. Em Benjamin, a modernidade figura em um contexto no qual o processo de industrialização e mercantilização se intensifica de forma inédita. A consciência que esta época tem de si mesma é o que o filósofo chama de modernidade. Para ele, a modernidade é consciência do novo. Em João do Rio, a percepção crítica da modernidade reverbera em seus textos sob a égide do encantamento. O novo, dimensionado no cinematógrafo, na fotografia, no automóvel, na moda e nos costumes, serve de matéria literária e também como fonte para mimesis textual de uma linguagem própria dos aparatos modernos.

Para decifrar mitologia da modernidade, tida como ideologia falseadora, Benjamin lança mão da alegoria da fantasmagoria, definindo como seus traços principais o espetáculo, a encenação, e o eterno transitório entre o antigo e novo. João do Rio, então, desvela a fantasmagoria da modernidade instaurada no Rio com a chegada da *Belle Époque* tropical ao trazer à luz em suas crônicas o submundo carioca e, concomitantemente, explorar a ideologia do simulacro que imperava no discurso da elite, uma vez que o próprio autor, na condição de dândi, pertencia a esse grupo social. Todavia, também a escrita de João do Rio evidencia sinais de uma fantasmagoria, haja vista que o escritor faz uso de inúmeras máscaras, seus pseudônimos, para construir o seu fazer literário.

Com o advento da reprodutibilidade técnica, ocorre o fenômeno do declínio da experiência autêntica na literatura, que era produzida dentro de uma indústria cultural, assumindo-se uma literatura não-aurática. Benjamin nos aponta que houve a partir daí, uma crise na percepção decorrente da aceleração do tempo e da fragmentação do espaço próprias

do mundo industrializado, fazendo com a que produção artística passasse a ser orientada em função das massas. É com *O momento literário* (1907) que João do Rio demonstra aguda consciência do processo de transformações pelas quais passava a produção literária de seu tempo. Na análise deste inquérito, evidenciamos o modo pelo qual o escritor explora as tensões entre a alta cultura e a cultura de massa, revelando a percepção de que a última começava a ganhar relevância no Brasil com a chegada de novos recursos técnicos.

Vimos que a resposta que Walter Benjamin encontra para a mudança na forma do homem sentir e dar sentido ao mundo com o advento da técnica está relacionada ao ato de sair às ruas na cidade grande, de olhar. Dessa conjunção, imerge a figura dialética do *flâneur*, chave de leitura vital do escritor moderno, cujo novo perfil se configurava ao lado das rápidas transformações no cenário urbano e nos hábitos da sociedade. Com o advento da técnica, Paulo Barreto, consciente de sua condição de produtor, veste máscara do *flâneur* e recorre à imprensa para vender, transformando-se, assim, em João do Rio.

Foi objetivo desta pesquisa também, lançar um novo olhar sobre a discussão acerca do limiar entre literatura e jornalismo presente nos textos de João do Rio, perpassando, numa perspectiva dialógica, pelo olhar do *flâneur* sobre a cidade, esta enquanto espaço físico e mito cultural. Assim, buscamos primeiramente esclarecer as distinções entre a crônica e a reportagem, a fim de contribuir para o desprendimento do escritor carioca da imagem de mero repórter passadista. Exaltamos, com isso, o fato de a crônica ser o gênero que melhor caracteriza a vida cotidiana da cidade moderna e que congrega a pluricidade de olhares: “Os diversos olhares tornam possíveis ao leitor reconhecer, nesse conjunto de emblemas entre emblemas formados pelos seres urbanos, as nuances que compõem cada forma de palavrar cidades invisíveis” (SILVA JUNIOR, 2011) contidas em *todas as cidades, a cidade*.

Assinalamos, ainda, que João do Rio revolucionou o jornalismo carioca, pois com ele, a crônica deixou de ser simples registro do cotidiano, para se transformar em algo inovador para sua época, a exemplo da crônica-reportagem.

No que tange precisamente à assimilação da técnica em sua escrita, estabelecemos que ela foi dimensionada pela sedução tecnológica a começar pela linguagem do jornal que mimetiza em sua ficção, no diálogo com as novas tecnologias e mídias, como a fotografia e o cinematógrafo, refletidos em uma escrita ágil e concisa. Em sua literatura são incorporados também, além das técnicas de produção e reprodução de imagens e sons, os modernos meios de locomoção, como os trens, bondes e os automóveis.

Durante esta pesquisa, nosso principal questionamento constituiu-se de investigar em *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematographo* (1909) e *Pall-Mall Rio* (1917) em que

termos o narrador travestido de *flâneur* consegue ler a cidade e o homem moderno inserido em seu bojo. Partindo do pressuposto de que o princípio estruturante do Rio de Janeiro *fin-de-siècle* é a duplicidade, sendo o seu duplo formado por uma cidade ideal e outra, real; e que sob a produção literária de João do Rio também paira a duplicidade recortada nas figuras do dândi e do *flâneur*, seguimos na análise comparativista das obras acima, a fim de apreender de que modo se dá em diálogo entre ambos os duplos.

Com isso, observamos que em *Alma encantadora das ruas* e *Cinematographo*, há a preponderância da figura do *flâneur*, a partir do qual são captados, em maior parte, as manifestações da cultura popular tradicional, faces da miséria, espaços sórdidos e seus tipos, isto é, fragmentos da cidade real. Enquanto em *Pall-Mall Rio*, é o dândi que figura na maioria das vezes, fazendo o registro das frivolidades da elite carioca, a fim de revelar o ideário ideológico e estético de quem estava à frente do projeto de construção da cidade ideal.

Concluimos, portanto, que nos três livros de crônicas, ainda que exista uma predominância em termos escolha de temática do autor entre uma ou outra cidade, ambas vivem e tem suas vozes ouvidas em todas as obras. As cidades, ideal e real, do Rio de Janeiro não são em João do Rio, jamais, sobrepostas, a relação entre ambas nunca é monológica, e, sim, de diálogo. Nisto acreditamos residir o valor da realização literária do cronista, na desconstrução do autor que, sem negar sua condição de vendedor, se multiplica em máscaras e apreende o fio-condutor do discurso da cidade que só se encontra na produção de outro, o escrito. Assim, os escritos de João do Rio permanecem tais quais o espaço urbano que lhe deu nome: transitórios, fragmentados e abertos, à espera de quem façam ser ouvidas o emaranhado de vozes que lá flanam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Evolução**. In: *Relíquias da casa velha*. Texto-fonte: *Obra Completa*, de Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. Publicado originalmente pela Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1906. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn007.pdf>. Acesso em: 11, set 2014.

ANTELO, Raúl. **O dândi e a especulação**. Rio de Janeiro: Taurus-timbre, 1989.

AUGÉ, Mac. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Papirus Editora. Campinas, 1994.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lucia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. **Da obra ao texto**. In: *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Semiologia e Urbanismo**. - in: *Semilogic Challenge*, Hill and Wang, New York, 1988. Tradução; Professor Murillo Mendes.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

_____. **As flores do mal**. Edição bilíngue. Charles Baudelaire; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **O spleen de Paris**. Pequenos poemas em prosa. Tradução Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, WALTER. *Obras escolhidas Vol.3 Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **O narrador**. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1994. p. 197-198

_____. **O autor como produtor**. In: *Magia e técnica, arte e política*. *Obras escolhidas v. 1*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Infância em Berlim por volta de 1900.** In: *Rua de mão única.* São Paulo, Editora brasiliense: 2011.

_____. **Sobre a doutrina das semelhanças.** In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1.* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte, Editora UFMG/ Imprensa Oficial de São Paulo, org. Willi Bolle, 2007.

_____. **Paris, capital do século XIX.** [1939].

BERMAN, Marshall. **Baudelaire: O Modernismo nas ruas.** In: *Tudo que é sólido desmancha no ar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZZERRA, Paulo. **Polifonia.** In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave.* 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-200.

BRADBURRY, Malcom. **The cities of Modernism,** in *Modernism* ed. Malcom Bradburry and James McFarlane New York, 1976.

BRESCIANI, Maria Stella. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Século XIX: a elaboração de um mito literário.** *História: debates e questões.* Curitiba, Associação Paranaense de História, ano 7, n.13, dez. 1986.

BILAC, Olavo. **As picaretas regeneradoras.** 1904. Disponível em: http://www.projetomemoria.art.br/OswaldoCruz/verbetes/picaretas_regeneradoras.html. Acesso em: 07 set, 2013.

BOLLE, Wille. **A metrópole como medium-de-reflexão.** In: *Leituras de Walter Benjamin.* Márcio Seligmann-Silva (org). São Paulo: FAPESP: Anablume, 1999.

BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar.** In: *O olhar.* 11ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 65-87.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1987.

BRITO, Tarsilla C. “Modos de ver e estar na Paris do Segundo Império”. In: II Encontro Nacional do Grupo de Estudos da Linguagem do Centro-Oeste, 2003, Goiânia: Gráfica Vieira Ltda., 2003.

BROCA, B. **A vida literária no Brasil-1900.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

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

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Ed. Duas Cidades. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2004 [1970].

_____. **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática 1982. Prefácio, p. 6.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. **Quadros Literários Fin-de-siècle**. Rio de Janeiro: 7Letras: 2005.

CHARTIER, Roger. **A história cultural. Entre práticas e representações**. Lisboa, Difel, 1988,

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Livros Studio Nobel, 2004.

COELHO, Eduardo Prado. **A noite no mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa Moeda, 1988.

COMPAGNON, Antoine. **O autor**. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.) **A literatura no Brasil**. 3.ed. RJ: José Olympio; Niterói: 1986 (vol.6).

D'ANGELO, Martha. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin**. Estud. av. [online]. 2006, vol.20, n.56, pp. 237-250. ISSN 0103-4014.

ELIAS, Eduardo de Oliveira. **Escritura urbana**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates).

ELIOT, T.S. **Poesia**. Tradução introdução e no. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. "As máscaras da cidade". In: Revista USP. São Paulo: Edusp, Março-Maio de 1990, p. 3-10.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática. 2006.

FINO, C. (2003). **FAQs, etnografia e observação participante**. Revista Europeia de Etnografia da Educação.

GAUTIER, Théophile. **Baudelaire**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

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

_____. **João do Rio: velas do vício, ruas da graça**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. **A legibilidade da cena escrita do Rio de Janeiro, uma capital nas margens da modernidade.** In: América: descoberta ou invenção: 4º Colóqui UERJ. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

_____. **Representações Sociais e a Crônica, seus Suportes e as Malhas do Tempo: do Jornal ao Livro.** In Comunicação, acontecimento e memória - XVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/17300/1/R0543-1.pdf>. [Acesso em 10 jan 2014].

GOLDMANN, Lucien. **A reificação.** In: *Revista Civilização Brasileira*. Ano: III, nº 16. Novembro/Dezembro: 1967.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** 3ª ed., São Paulo: Mestre Jou, 1982.

KONZEN, Paulo César. **Ensaio sobre a arte da palavra.** São Paulo, Edunioeste, 2002.

LACOSTE, Jean. **L'aura et la rupture.** Paris: Maurice Nadeau, 2003.

LIMA, Francisco Gudiene Gomes de; MAGALHÃES, Suzana Marly da Costa. **Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin.** In: *Acta Scientiarum*. v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010.

MARCUS, Steven. **Reading the illegible: some modern representations of urban experience.** In: SHARPE, Williams e WALLOCK, Leonard. *Visions of the modern city: essays in history, art and literature.* Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1987.

MARX, Karl. **O capital: Crítica da Economia Política: Livro I.** Trad. Reginado Sant'Anna. 22ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

NEVES, Margarida de Souza. **O povo na rua: um "conto de duas cidades".** In: PECHMAN, Robert Moses (org.). *Olhares sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

_____. **As vitrines do progresso.** O Brasil nas exposições internacionais. Rio de Janeiro: PUC-Rio / CNPq / Finep, 1986.

NOVAES, Aline da Silva. **Os cinematographos de João do Rio: a crônica-reportagem e a cinematografia das letras.** Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação: PUC-Rio, março de 2009.

NUNES, V. Radamés. **Cidade inventada: O rio de Janeiro da fachada e da ilusão.** OPSIS, Catalão, v. 9, n. 12, jan-jun 2009. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewFile/9439/6526>. Acesso em: 18, nov 2013.

OSBORNE, Peter. **Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do**

tempo de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Andrey; OSBORNE, Peter. A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda.** Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PARK, Robert Ezra. **A cidade: Sugestões para investigações do comportamento humano no meio urbano.** IN: VELHO, Otávio Guilherme (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

PASSOS, Marta Medeiros. **A alma encantadora das ruas: o cronista-flâneur no avesso da cidade.** Revista Araticum. v.5, n.1, 2012. Disponível em: <http://www.revistaaraticum.unimontes.br/index.php/araticum/article/viewFile/54/44>. Acesso em: 21 jan, 2014.

PECHMAN, Robert Moses. **Olhares sobre a cidade.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

POE, Edgar Allan. **Collected Works.** Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

RAMA, Angel. **A cidade das letras.** São Paulo: brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **João do Rio: a cidade e o poeta – olhar do flâneur na belle époque tropical.** Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SÁ, Jorge de. **A Crônica.** 3ª edição, série princípios, São Paulo, Ática, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada:** ensaio de ontologia fenomenológica. 13ª ed. rev. Petrópolis:Vozes, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **As idéias fora do lugar.** In: Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SEVCENKO, Nicolau. **Metrópole: Matriz da lírica moderna.** In: Olhares sobre a cidade. Org.; Robert Moses Pechman. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. **Prolegômenos de poética histórica: crítica polifônica e literatura comparada.** Revista Intercâmbio, 2011. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1337/2149.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2014.

_____. **Cidades invisíveis cidades: Leituras de poesia, devaneio e história em Italo Calvino.** Goiânia: UFG, 2003. (dissertação de mestrado).

SINGER, B. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna, São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

SIMMEL, Georg, **A metrópole e a vida mental.** In: VELHO, Otávio G. (org), *O fenômeno urbano*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. 2006. **Questões fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar

RIO, João do. **Os dias passam...** 1ª edição. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 1912.

_____. **Vida Vertiginosa**. Rio de Janeiro: H. Garnier – Livreiro-Editor, 1911.

_____. **A alma encantadora das ruas**. Paris: Granier, 1908.

_____. **Cinematographo: crônicas cariocas**. Porto: Chandron de Lello & Irmão, 1909.

_____. **Vida vertiginosa**. Paris: Garnier, 1911.

_____. **Pall-Mall Rio** de José Antônio José: o inverno carioca de 1917. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1917.

SIMMEL, Georg, **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio G. (org), *O fenômeno urbano*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. **Metrópole: Matriz da lírica moderna**. In: Olhares sobre a cidade. Org.; Robert Moses Pechman. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

_____. **Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira república**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. **Cidades invisíveis cidades: Leituras de poesia, devaneio e história em Italo Calvino**. Goiânia: UFG, 2003. (dissertação de mestrado).

_____. **Literatura e Cultura: o complexo problema do dialogismo e a metodologia do sistema crítico polifônico de Mikhail Bakhtin**. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. (Org.). Círculo: Rodas de Conversa Bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, v. , p. 51-54.

_____. **As Cidades Invisíveis e a dupla polifonia**. Outra Travessia (UFSC), v. 1, p. 86-104, 2011.

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

TIEDEMANN, Rolf. **Dialectics at a standstill**. In: Smith, Gary (ed.). On Walter Benjamin. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 252.

WHITE, Edmund. **O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.