

**NINIA CECÍLIA RIBAS BORGES TEIXEIRA**

**IMAGENS LITERÁRIAS URBANAS:**

MACHADO DE ASSIS E LIMA BARRETO, O RIO DE JANEIRO ESCRITO A QUATRO MÃOS

**ASSIS  
2005**

**NINIA CECÍLIA RIBAS BORGES TEIXEIRA**

**IMAGENS LITERÁRIAS URBANAS:**

MACHADO DE ASSIS E LIMA BARRETO, O RIO DE JANEIRO ESCRITO A QUATRO MÃOS

Tese apresentada à Faculdade de  
Ciências e Letras de Assis – UNESP para  
a obtenção do título de Doutora em  
Letras: Área de Concentração: Literatura  
e Vida Social

Orientadora: **Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Maria Azevedo**

**ASSIS  
2005**

## TERMO DE APROVAÇÃO

NÍNCIA CECÍLIA RIBAS BORGES TEIXEIRA

IMAGENS LITERÁRIAS URBANAS: MACHADO DE ASSIS E LIMA BARRETO, O RIO  
DE JANEIRO ESCRITO A QUATRO MÃOS

Tese aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, pela seguinte banca examinadora:

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvia Maria Azevedo  
Departamento de Literatura Brasileira, UNESP- Assis

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lea Mara Valezi  
Departamento de Literatura Brasileira, UNESP - Assis

---

Prof. Dr Robert John Oakley  
Birmingham/ UNESP-Assis

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia Regina de Luca  
Departamento de História, UNESP- Assis

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Bastazin  
Departamento de Arte da Pontifícia Universidade Católica - PUC -SP

Assis, Junho de 2005

Ao Mário, por seu amor sem limites...

## **AGRADECIMENTOS**

- A Deus, por me dotar de inteligência, discernimento e perseverança.
- Aos meus pais, que mesmo sem títulos, mostraram-me a importância de buscar o conhecimento como fonte de crescimento.
- Ao Mario, por me acompanhar em todos os momentos e acreditar no meu sonho.
- Aos meus filhos: Ticianne, Larianne, Gustavo, porque me fazem acreditar que a vida tem continuidade.
- À minha orientadora Silvia Maria Azevedo, pela precisão em sua orientação.
- Às Professoras Lea Mara Valezi e Tânia de Lucca, pela leitura atenta e criteriosa de minha pesquisa.
- À Janete e à Márcia Carazzai pela colaboração.

*“A vida tem duas faces:  
Positiva e negativa  
O passado foi duro  
mas deixou o seu legado  
Saber viver é a grande  
sabedoria  
Que eu possa dignificar  
Minha condição de mulher,  
Aceitar suas limitações  
E me fazer pedra de  
segurança  
dos valores que vão  
desmoronando.  
Nasci em tempos rudes  
Aceitei contradições  
lutas e pedras  
como lições de vida  
e delas me sirvo  
Aprendi a viver”*

**Cora Coralina**

## RESUMO

Nesta pesquisa examinam-se as relações entre literatura e experiência urbana e sob esta perspectiva faz-se o levantamento das representações da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, recém-inserida na modernidade e que ainda comporta vestígios do passado colonial. O trabalho tem como objeto central a análise das crônicas produzidas por Machado de Assis e Lima Barreto, escritores que podem ser considerados retratistas de um Rio que se modernizava. O estudo dos textos considera além do enfoque literário, a configuração histórica e o forte apelo jornalístico deste gênero. Além da representação da cidade do Rio de Janeiro engendrada pelo discurso cronístico, promove-se o encontro entre as figuras de Machado de Assis e Lima Barreto, até então, consideradas antitéticas. A fim de se promover essa confluência, esboça-se o mapa discursivo da metrópole que se modernizava, o Rio de Janeiro que adentrava no século XX. Por meio do desvendamento da floresta de símbolos que é tecida no seio da modernidade, emergem a cidade machadiana e a cidade barretiana. O que se observa, então, é o aparecimento de um Rio de Janeiro escrito a quatro mãos, em meio a uma “harmonia desconcertante” gerada pelo aparente paradoxo que envolve o fazer literário destes escritores.

## **ABSTRACT**

This study examines the relations between literature and urban experience. In this perspective, the study maps the representations of Rio de Janeiro city in the end of the XIX century and in the beginning of the XX century, recently inserted in modernity and still having traces of its colonial past. The study has as its main objective the analysis of chronicles produced by Machado de Assis and Lima Barreto, writers who can be considered “portrayers” of the modernizing Rio. The study of such chronicles considers, besides the literary focus, the historical configuration and the strong journalistic appeal of such genre. Besides the representation of Rio de Janeiro city generated by the chronicle discourse, the study promotes the unique literary confluence between Machado de Assis and Lima Barreto, who had been considered antithetical. In order to promote such confluence, the study maps the discourse of the modernizing metropolis, Rio de Janeiro, reaching the XX century. Through the revelation of the forest of symbols which is weaved in modernity, the Machadian and the Barretian cities emerge. What can be observed then is the appearing of Rio de Janeiro written by four hands, amongst a “disconcerting harmony” generated by the apparent paradox which involves the literary work of these two writers.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Avenida Central -Jornal "O Paíz".....	30
Figura 2 Charles Baudelaire, fotografia, 1863..	39
Figura 3 Ernesto Quissak.....	54
Figura 4 Quiosques no Centro de Rio de Janeiro.....	66
Figura 5 A Larva - 9/10/1903 .....	68
Figura 6 Capa Revista Kosmos-Maio de 1904.....	70
Figura 7 Av. Central e o Morro do Castelo .....	72
Figura 8 Olavo Bilac – caricatura .....	81
Figura 9 Marmota Fluminense. ....	92
Figura 10 Bonde Elétrico .....	107
Figura 11 Bonde no Largo do Machado .....	115
Figura 12 Rua 1º de Março .....	119
Figura 13 Rua do Ouvidor .....	121
Figura 14 Rua do Ouvidor .....	123
Figura 15 Livraria Garnier .....	129
Figura 16 Carceller .....	132
Figura 17 Teatro Lírico .....	136
Figura 18 Caricatura de Sarah de Bernhardt , feita por K.Lixto (1896) .....	139
Figura 19 Teatro Fênix .....	143
Figura 20 Revista <i>O Malho</i> .....	148

<b>Figura 21</b>	<b>Caricatura Lima Barreto .....</b>	<b>151</b>
<b>Figura 22</b>	<b>Revista Careta.....</b>	<b>156</b>
<b>Figura 23</b>	<b>Bondes na Rua do Passeio .....</b>	<b>166</b>
<b>Figura 24</b>	<b>Avenida Central, início do século XX .....</b>	<b>171</b>
<b>Figura 25</b>	<b>Rua da Carioca, final do século XIX .....</b>	<b>173</b>
<b>Figura 26</b>	<b>Gazeta de Notícias.....</b>	<b>174</b>
<b>Figura 27</b>	<b>Café do Rio -Caricatura Cardozo Ayres.....</b>	<b>177</b>
<b>Figura 28</b>	<b>Almofadinhas de Melindrosas- <i>Revista Fon Fon</i> .....</b>	<b>180</b>
<b>Figura 29</b>	<b>Botafogo .....</b>	<b>182</b>
<b>Figura 30</b>	<b>Grupo de Intelectuais na Confeitaria Colombo.....</b>	<b>186</b>
<b>Figura 31</b>	<b>Capa da Revista D.Quixote 1922 .....</b>	<b>187</b>
<b>Figura 32</b>	<b>Cartaz Teatro de Revista .....</b>	<b>195</b>
<b>Figura 33</b>	<b>Machado de Assis e Lima Barreto .....</b>	<b>199</b>
<b>Figura 34</b>	<b>Pereira Passos .....</b>	<b>205</b>
<b>Figura 35</b>	<b>Mercado da Praia do Peixe, aproximadamente 1893/1894.....</b>	<b>206</b>
<b>Figura 36</b>	<b>Abertura da Avenida Central.....</b>	<b>211</b>
<b>Figura 37</b>	<b>Charge Revista Careta sobre as Reformas no Rio de Janeiro....</b>	<b>228</b>
<b>Figura 38</b>	<b>Final da Av. Central e o Obelisco em dia de ressaca.....</b>	<b>230</b>

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2 FISIONOMIA DA CIDADE MODERNA: IMAGENS LITERÁRIAS DO RIO DE JANEIRO</b> .....	25
2.1 IMAGENS URBANAS NA LITERATURA .....	31
2.2 REPRESENTAÇÕES URBANAS: O ESCRITOR DA CIDADE .....	44
2.3 ENTRE PASSOS E LETRAS; A FLANÉRIE LITERÁRIA .....	49
2.4. BREVE REFLEXÃO SOBRE A MODERNIDADE: O RIO DE JANEIRO E O NASCIMENTO DA METRÓPOLE .....	56
2.5. A CRÔNICA E O RETRATO DA CIDADE .....	73
<b>3 MACHADO DE ASSIS: O CRONISTA E A CONSTRUÇÃO DA METRÓPOLE TEXTUAL</b> .....	82
3.1 IMAGENS MACHADIANAS DO RIO DE JANEIRO .....	101
3.1.1 O Bonde Chegou.....	103
3.1.2 Rio que se Civiliza: passeio pelas ruas.....	116
3.2.3 Teatros e Salões.....	134
<b>4 LIMA BARRETO: A DESCONSTRUÇÃO DA CIDADE</b> .....	144
4.1 LIMA BARRETO: A CRÔNICA E O AVESSO DA CIDADE.....	152
4.2 IMAGENS BARRETIANAS: UM PASSEIO PELO RIO DE LIMA .....	162
4.2.1 Cenas do Bonde.....	165
4.2.2 Lima Barreto: na contramão da Rua do Ouvidor.....	176
4.2.3 Os Cafés e o Teatro.....	185

## **5 MACHADO DE ASSIS E LIMA BARRETO:**

<b>UM RIO ESCRITO A QUATRO MÃOS.....</b>	<b>197</b>
5.1 A CIDADE SUBTERRÂNEA DE MACHADO DE ASSIS.....	201
5.2 A CIDADE PALCO: UM ESPETÁCULO DE FACHADA.....	207
5.2 A CIDADE ESCRITA: FACES DA MESMA CIDADE.....	213
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>222</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>236</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*“Estávamos atentos às matérias e sopros do mundo expressos em imagens e vozes autônomas”. Herberto Helder*

A temática Literatura e Cidade tem despertado pesquisas em diversos campos do saber. Historiadores, arquitetos, sociólogos, antropólogos e estudiosos da literatura têm enfrentado o desafio de inscrever a cidade como um espaço de concentração de linguagens, que compõe o discurso da modernidade. Na literatura, a experiência urbana e a cena escrita estão, ambas, inseridas no mundo dos signos. Conseqüentemente, pode-se afirmar que a cidade tem a capacidade de produzir significados, ela, da mesma forma que os textos literários, apresenta tantas interpretações, quantos forem os leitores. As diferenças vão criando leituras variadas, principalmente quando se focaliza uma cidade particular, a partir de momentos históricos e culturais também particulares.

A relação Literatura e Experiência Urbana tornou-se mais visível na modernidade, quando a cidade transformada pela Revolução Industrial se apresenta como um fenômeno novo dimensionado na metrópole. Sob o signo do progresso, altera-se não só o perfil urbano, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande

personagem de muitas narrativas, ou a presença incorporada em muitos poemas. Assim é Paris para Baudelaire; Londres para Dickens, Buenos Aires para Borges, Lisboa para Eça de Queirós e o Rio de Janeiro para Machado de Assis e Lima Barreto.

No final do século XIX, foram produzidos discursos de valores metropolitanos, que serão registrados pela literatura, em especial pelas crônicas. O Rio de Janeiro- a metrópole cultural- seus habitantes, lojas, cafés, confeitarias e subúrbios estão configurados, dessa forma, nas crônicas de Machado de Assis e Lima Barreto. Estes escritores foram testemunhas da avalanche modernizadora que fez do Rio uma metrópole do século XX. Inevitavelmente, qualquer estudo que se volte para a produção literária brasileira neste período, não pode deixar de tomar como ponto de referência as obras escritas por Machado de Assis, espécie de marco ou divisor de águas, pois a partir dele, começa-se a modernidade literária. No entanto, se se considerar somente as imagens que advêm dos escritos machadianos, ocorreria uma uniformidade, pasteurizando o pensamento da época, e se sabe, que neste período, o que ocorre é uma grande dicotomia, advinda da modernidade, no que se refere à construção do urbano. Assim, também levar-se-á em consideração a visão que Lima Barreto projetou sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Elegendo como fonte primordial textos literários, em especial crônicas, que tematizam a cidade do Rio de Janeiro em sua relação tensa com o universo da Modernidade, a pesquisa faz um recorte de diferentes representações literárias da cidade, construídas a partir do que se

convencionou chamar Cidade Moderna, e analisa como Machado de Assis e Lima Barreto viveram essa questão e a expressaram na leitura/escrita da cidade.

Cada um desses escritores deixou um conjunto de obras de grande interesse sociológico e estético, por isso é mister promover uma análise dos textos, a fim de evidenciar como os autores incorporaram os valores de seu tempo. Assim, suas trajetórias individuais, ao se definirem, vão compondo as redes institucionais que demarcaram o horizonte cultural da época.

A pesquisa aproxima os dois autores, utilizando como objeto o estudo das crônicas, que se unem em torno de um espaço dicotômico. Esse encontro não aparece em nenhum trabalho voltado à reconstituição da cidade do Rio de Janeiro pelo viés da literatura, em especial por meio da análise das crônicas produzidas por estes autores. O que se observa são produções isoladas, ou seja, ora as pesquisas voltam-se para a reconstituição do Rio de Assis como as desenvolvidas por Luciano Trigo, Sandra Pesavento, Aline Carrer; ora se voltam para Rio de Lima, como as pesquisas de Nicolau Sevckenko e de Beatriz Resende. Em nenhum momento, ocorre o encontro de dois tipos absolutamente opostos de temperamentos, e inclinações sociais e de estilos, mas em um mesmo plano de genialidade estética.

As crônicas analisadas revelam a existência de dois enredos: o que relata os fatos do cotidiano, fenômeno típico do gênero, e inscrevem situações e formas que visam à sinalização de elementos relevantes de seu contexto histórico, político, social e literário. E o segundo refere-se ao processo narrativo, resultante das ideologias dos autores e que podem ser inseridas no

conjunto de produções literárias que visam à problematização e ao aprofundamento crítico de seus leitores. Sendo assim, as imagens construídas por Machado e Lima levam ao aparecimento de cidades distintas do modelo imposto pela modernização avassaladora, que atingiu o Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do século XX.

Nesta perspectiva, indagar sobre as representações da cidade, na cena escrita construída pela literatura, é, basicamente, ler textos que lêem a cidade, considerando não só a paisagem urbana, os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, o ficcional, a história, a memória da cidade e a cidade da memória.

É, enfim, considerar a cidade como discurso, verdadeiramente uma forma diferenciada de linguagem. A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, que a pensa como condensação simbólico-material e como cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é, também, lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. A escrita da cidade e a cidade como escrita é um jogo aberto à complexidade.

O final do século XIX e início do século XX foi um período de disposição e ânimo no mundo inteiro, trazido pelo progresso, pelos novos materiais de comunicação que transformavam a feição e os hábitos de sociabilidade e as práticas discursivas de toda a sociedade, pela experiência, ao mesmo tempo eufórica e traumática, do surto civilizatório do século que se inaugurava.

Durante a passagem do século XIX para o XX, o Rio de Janeiro presenciava reformas urbanísticas que buscavam criar um cenário moderno e civilizado, capaz de sugerir novos hábitos e práticas sociais: os passeios por avenidas e a freqüência a salões, confeitarias, livrarias e esquinas chiques, como a da Avenida Central, a Rua do Ouvidor. Esta foi a versão do cosmopolitismo carioca, a contribuição brasileira à *Belle Époque* internacional. Esta política, no entanto, aponta para a lógica das oposições do discurso governamental e a do discurso que atrela a imagem de cidade circunscrita pela lógica excludente e hierarquizadora.

Esta lógica promoverá a intervenção no espaço, demolindo a cidade que denuncia um passado colonial e escravista que se quer esquecer, porque sua cultura está distante dos figurinos europeus adotados pelas classes dirigentes. A cidade que se quer apagar é literalmente varrida da área central da cidade, que se torna praticamente isolada para o desfrute das camadas aburguesadas. A cidade moderna é, então, gerada por meio de uma “[...] linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física e a simbólica, que a ordena e interpreta”, conforme a formulação de Rama (1985, p.32). Se a atitude da cidade das letras é ordenar os signos para expressar uma política do poder instituído e justificá-la ideologicamente pelo discurso, parte significativa de nossos intelectuais colocou sua escrita a serviço do Projeto Oficial, ao mesmo tempo, em que expressava a aderência à euforia do “Rio civiliza-se”, ainda que sob o signo da exclusão e da hierarquia.

Esta pesquisa abordará crônicas da série *A Semana* (1892-1897), de Machado de Assis e crônicas contidas na obra *Vida Urbana* (1911-1922) de Lima Barreto, porque além da proximidade cronológica da produção, nestes escritos ocorre a recriação do universo urbano, indo além da demarcação geográfica dos limites urbanos, além disso as crônicas comportam um retrato da gente que passa, dos que trabalham e dos que amam, tudo isso está contido na vontade dos escritores em englobar a variedade de costumes e hábitos, modos e opiniões numa totalidade tipológica que aponta para a modernidade. Por meio da leitura das crônicas de Machado de Assis em *A Semana* e de Lima Barreto em *Vida Urbana*, observa-se que as representações literárias que emanam das vozes dos autores demonstram que traços dessa modernização segregavam boa parte da população.

Para compreendermos a inserção destes intelectuais e artistas nesta cidade, e por conseqüência a inserção da cidade no projeto modernizante, será decisivo que se retome, histórico-culturalmente, como o Rio de Janeiro foi construído dentro da modernidade brasileira. Para isso, será priorizado o estudo efetivo das crônicas produzidas pelos autores em questão, este trabalho pretende traçar o mapa discursivo da Capital Federal no final do século XIX e início do século XX, para isso tomar-se-á como fonte privilegiada as crônicas de Machado de Assis e de Lima Barreto. Levando em consideração a primeira premissa de que a obra literária é também produto de seu tempo, a análise deve ser feita levando em conta a relação orgânica entre o conteúdo, que exprime principalmente valores e ideologias, e a forma, influenciada pelas modalidades de comunicação. Portanto, deve-se buscar, tanto nos temas

quanto no estilo do cronista, as marcas das transformações de seu tempo, vale lembrar, um tempo de modernização acelerada. E retomando a segunda premissa, que assegura que a arte é social porque produz sobre os indivíduos um efeito prático, delimitando grupos, criando gostos, veiculando padrões estéticos e morais, é importante lembrar aqui, que a imprensa - principal suporte dos textos a serem apresentados - na época, começava a apontar para a comunicação de massa, amplificando sua influência sobre o público.

Entre nós, a crônica confirma-se como esforço de experimentação livre sobre a realidade brasileira. A língua de que a crônica se utiliza, mais do que qualquer outro gênero, é a língua da cidade, nela a literatura é tratada como a capacidade de se ampliar a realidade social e humana, conforme afirma Candido (1985, p.12), “[...] a literatura humaniza sem sentido profundo, ao facultar uma maior inteligibilidade de uma dada realidade social e humana, da qual se constitui uma representação”. Candido, sem desconhecer a complexidade e a dificuldade da tarefa, parece considerar que a relação entre a sociedade e o texto literário possibilita ao leitor uma perspectiva nova de leitura, ao por de manifesto a experiência histórica como um dos elementos que permitem encontrar no texto literário, em sua tessitura e em sua recepção, uma expressão do autor como sujeito histórico e de sua versão sobre o tempo vivido.

As crônicas produzidas por Machado de Assis e Lima Barreto discutem a relação entre o progresso e a tradição, onde o primeiro – e com ele a transformação urbana – é entendido como inexorável, ao passo que o conceito

de tradição se relaciona com um alerta à consciência nacional para a preservação dos monumentos do passado da memória e do patrimônio cultural da cidade. Promover uma industrialização imediata e a modernização do país eram as metas da nova elite republicana

Na cidade é onde os fatos ocorrem e é o lugar da construção da modernidade, ou, melhor dizendo, a metrópole é a forma mais específica de realização da vida moderna. Para se traçar a fisionomia da cidade moderna é necessário refletir-se sobre a produção literária enquanto fenômeno social. Assim, para que se possa promover a análise das representações que emanam das imagens urbanas na literatura produzida na metrópole, de modo especial no Rio de Janeiro no limiar do século XX, é essencial a recuperação do conceito de representação urbana que é tecido, por meio do olhar do *flâneur*, o narrador-andarilho, que por entre passos e letras, escreve a cidade textual. O narrador, com a máscara do *flâneur*, lê o espaço público, metonimicamente representado pela rua, como realidade viva e dinâmica. O *flâneur*, que perambula e reflete, cheio de curiosidade, lê a cidade como um discurso, vendo-a enquanto inscrição do homem no espaço e no tempo. Sua leitura produz outro discurso, a cena escrita, para a qual é chamado o leitor investido também do papel de *flâneur* que, agora, percorre o discurso via letras impressas.

Ao se focalizar a reconstrução das imagens da metrópole carioca, alguns elementos metaforicamente passam a representar o progresso: os bondes elétricos, os hábitos sociais que foram modificados, a *flânerie* pelas ruas do Rio de Janeiro e o cultivo do fetiche pela mercadoria. O mapa

discursivo, esboçado pela pesquisa, e desenhado por Machado de Assis e por Lima Barreto, esboçará a imagem de um Rio de Janeiro escrito a quatro mãos, e por meio deste concerto são erigidas a Cidade Subterrânea projetada por Machado de Assis e a Cidade-Palco criada por Lima Barreto.

Assim, tece-se o fio condutor deste trabalho, demonstrar que Machado de Assis e Lima Barreto trataram de um mesmo fato. Produziram suas crônicas, a partir de uma perspectiva crítica, lúcida e consciente da pátria. A saber, dado o mesmo país, a mesma cidade, o mesmo tempo (com intervalo histórico pequeno) e a mesma trama de relações sociais, que se desenvolvem ao ajuste do pensamento sobre os problemas sociais. Ao se confrontar a cidade projetada por Machado de Assis àquela cidade escrita de Lima Barreto, e ao percorrer a trilha projetada por estes escritores, percebe-se que o Rio de Janeiro lido/escrito por eles denota vários pontos de convergência, assim como o próprio processo de escritura, embora esta similaridade surja diante da diversidade de estilos, pontos de vista, ideologias.

Machado e Lima cenarizam e grafam o Rio de Janeiro em sua multiplicidade de signos, em busca da decifração do urbano, que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção. Os autores desvendaram o funcionamento da sociedade, utilizando estratégias diferentes, e compreenderam que deviam abrir as cortinas, debruçar-se sobre a janela e encarar a cidade. Exclusão, progresso, construção, subterrâneo, cenário, são imagens literárias cabíveis para nomear a cidade do Rio de Janeiro em pleno processo de modernização. As crônicas de Machado de Assis e de Lima Barreto demonstram que os valores da sociedade brasileira, ao menos os de

sua elite, estavam a mudar, e muitas dessas mudanças refletiam no espaço urbano, principalmente no do Rio de Janeiro, principal cidade do país na época.

Para que fosse possível a reconstrução da cidade escrita por Machado de Assis e por Lima Barreto, a pesquisa articulou-se da seguinte forma: em primeiro lugar, ocorre a reflexão sobre a produção literária enquanto fenômeno social. Intitulado “Fisionomia da Cidade Moderna: imagens literárias urbanas do Rio de Janeiro”, o capítulo apresenta uma análise das representações que emanam das imagens urbanas na literatura produzida na metrópole, de modo especial no Rio de Janeiro no limiar do século XX. Para que isso se efetivasse, foi essencial a recuperação do conceito de representação urbana que será tecido, por meio do olhar do *flâneur*, o narrador-andarilho, que por entre passos e letras, escreve a cidade textual. Neste capítulo, faz-se uma retrospectiva sobre o surgimento da modernidade e a conseqüente valorização do ethos urbano como espaço de construção das práticas sociais. Ao final desta reflexão, a ênfase será dada ao papel da crônica na reconstituição das imagens da cidade. Para que este estudo se realizasse, foram utilizados textos teóricos de Walter Benjamin (1989, 1991), Nicolau Sevcenko (1985), Sandra J. Pesavento (2002), Pesavento e Leenhardt (1998). Passando, também, pelas pesquisas de Marshal Berman (1996), Roger Chartier (1990), Giddens (1991), Dumont (1995).

Em seguida, o capítulo “Machado de Assis e a Construção da Metrópole Textual”, focaliza a reconstrução das imagens da metrópole carioca, por meio das páginas das crônicas produzidas pelo autor entre 1892-1897 na série denominada *A Semana*. A análise recai sobre os elementos que

metaforicamente representam o progresso: os bondes elétricos, os hábitos sociais que foram modificados, a flânerie pelas ruas do Rio de Janeiro e o cultivo do fetiche pela mercadoria. No encerramento deste capítulo, faz-se uma reflexão a partir do paradoxo que se desenvolve na metrópole: de um lado, a tradição colonial, e de outro, o cosmopolitismo gerado pela artificialidade do cenário imposto pela modernidade.

Para a redação deste capítulo, a pesquisa baseou-se em textos de Needel (1993), Benjamin (1989,1991) Gledson (1986), Trigo (2001), Pesavento (2002). Os autores reconstróem as relações sociais, culturais e literárias políticas da sociedade carioca da virada do século passado, buscando compreender as raízes da alienação e da completa falta de compromisso social e político dos dirigentes do nosso país, no final do século XIX. Os questionamentos giram em torno da completa cegueira diante dos fatos que ocorriam no entorno carioca, enquanto se sonhava com uma Europa mais distante. Além disso, para explicar o comportamento cotidiano da elite carioca, busca-se auxílio no conceito de Walter Benjamin sobre a *flânerie* e sobre o fetiche das mercadorias. Para embasamento teórico no que se refere às crônicas machadianas, buscou-se Cruz (2002), Granja (2001), Facioli (1982) pesquisas que se direcionam ao exame da relação entre a estética machadiana e a sociedade brasileira.

No capítulo “Lima Barreto e a desconstrução da cidade”, o estudo recai sobre a forma como Lima Barreto, por meio das crônicas publicadas na obra *Vida Urbana* (1911-1922), desconstrói o discurso progressista advindo da

famosa Reforma do Prefeito Pereira Passos. Demonstra-se como o autor analisa a cidade pelo seu avesso. O mapa discursivo traçado por Machado de Assis, e utilizado como parâmetro, visualizando-se, então, o transporte (bonde), os hábitos sócio-culturais, como freqüentar teatros e cafés, as ruas e, por fim, dessa forma pôde-se refletir sobre a dicotomia existente entre a cidade criada pelo imaginário progressista e a que, efetivamente, existia na visão do autor. Utilizou-se como subsídio os estudos de Sodré (1976), Fantinati (1978), Barbosa (1988), Sevcenko (1985) Resende (2004), que recuperam a relação Lima Barreto-cidade, esta que se mostra tensa e contraditória.

O capítulo “Um Rio escrito a quatro mãos” apresenta as cidades textuais de Machado e de Lima. Surgem, então, a Cidade Subterrânea projetada por Machado de Assis, assim nomeada porque para apreendê-la, torna-se necessário captá-la nas dobras de sua escrita, ela só se torna visível a partir do momento em que ocorrer a interpretação das metáforas que nela se inscrevem; e a Cidade-Palco criada por Lima Barreto, que assim foi intitulada por se apresentar como um local de encenação de hábitos, valores e ideologias que não condiziam com a cidade real percebida pelo autor. Neste capítulo, analisa-se o que as aproxima e quais os pontos de tensão entre elas. Em seguida, promove-se o encontro destas cidades textuais e a partir deste momento, apresenta-se o ponto máximo da aproximação entre os dois autores, ou seja, o objeto central deste trabalho, que é a apresentação das cidades erigidas a partir das crônicas literárias dos autores.

As leituras das crônicas, escritas por Machado e Lima, possibilitaram a exposição da cidade em seu aspecto fragmentar, e é desse modo um recorte

“vivo” do cotidiano carioca, não ocultando as contradições vividas no bojo da modernidade. Os dois cronistas foram testemunhas da avalanche modernizadora, que fez do Rio uma metrópole. A primeira fase, da metade do oitocentos até a Proclamação da República, foi vivida por Machado de Assis; e a segunda, daí em diante, foi vivida por ambos. Entre a paciência e a revolta, o Rio de Janeiro procurou conviver com a chegada da modernização - autoritária e esnobe - que teve como pressuposto impor o que se imaginava ser cosmopolitismo ou “civilização”.

## 2 FISIONOMIA DA CIDADE MODERNA: IMAGENS LITERÁRIAS URBANAS DO RIO DE JANEIRO

*“A literatura é filha das cidades”.*  
Antonio Candido

A narrativa literária estabelece uma transcendência sobre o real, ela constrói seu discurso pelos caminhos do imaginário e os fatos chegam até o leitor como representação de algo, problematizando a realidade histórica. A realidade histórica é mero instrumento, matéria prima a partir da qual o artista recria a realidade. O escritor exterioriza seu ser no mundo real, ele também o interioriza como realidade objetiva. Existe uma profunda dinâmica entre indivíduo e sociedade feita de interações, deslocamentos e modificações.

Na ficção, ocorre a fetichização do fato, a criação é o resultado da escritura, e o ponto de partida é o conjunto de informações, não se exige pesquisa documental, mas não se pode dispensar o conhecimento (leitura do conjunto de informações) que dará suporte para a contextualização da narrativa. Conforme Mannheim (1982, p.98):

O indivíduo encontra-se dentro de uma situação herdada, com padrões de pensamento a ela apropriados e procura aperfeiçoar mais ainda os modos de reação herdados ou substituí-los por outros. Cada indivíduo é, pois, predeterminado pelo fato de ser criado dentro de uma sociedade: por um lado já encontra uma situação definida, e por outro encontra pensamentos estabelecidos.

A produção literária é um fenômeno social resultante de convicções, crenças, códigos e costumes sociais. Enquanto tal, exprime a sociedade, não

integralmente, mas a modificando e, até mesmo, negando-a. Se a literatura emerge de uma determinada realidade histórica, isso não implica que deva ser o seu registro fiel, apresentando dela uma imagem em que a própria sociedade, muitas vezes, recusa-se se reconhecer. Não é intenção do texto literário provar que os atos narrados tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo, recuperada pelo autor. Para Mannheim (1982 p.90): “Todas as idéias, sejam elas utopias ou ideologias, têm de ser vistas em sua vinculação social e não à luz de critérios imanentes de veracidade”.

Ricouer (1983) descreve o discurso ficcional como sendo quase história, à medida que os acontecimentos relatados são fatos passados para a voz narrativa, como se tivessem realmente ocorrido. A narrativa literária não precisa comprovar nada ou se submeter à testagem, mas guarda preocupação com uma certa refiguração temporal partilhada com a história. Dando voz ao passado, história e literatura proporcionam a erupção do homem no hoje. Esta representação daquilo que já foi, é que permite a leitura do passado pelo presente como um ter sido, ao mesmo tempo figurando como o passado e sendo dele distinto.

Práticas e representações sociais são as duas faces da mesma moeda da vida social. A prática social é aquela intervenção concreta do homem no universo empírico. Mas essa prática é induzida e conformada (legitimada) pelas representações, que não ocorrem *a posteriori*, mas simultaneamente à prática social.

O conceito de representações sociais dá conta da complexidade da imagem, sendo igualmente capaz de incorporar o que lhe for pertinente em conceitos como mentalidades, ideologia, valores, expectativas, além de memória.

A cultura da modernidade é, eminentemente, urbana e comporta duas dimensões indissociáveis: por um lado, a cidade é o sítio da ação social renovadora, da transformação capitalista do mundo, e por outro lado, a cidade torna-se, ela própria, o tema e o sujeito das manifestações culturais e artísticas. Dessa forma, é na correlação modernidade-cidade que encontramos a passagem da idéia da *urbe* como local onde as coisas acontecem. A metrópole é a forma mais específica da realização da vida moderna.

É com esse enfoque que se analisará a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Por ter sido a sede, a corte, a maior cidade do Império, era também a porta de entrada das idéias novas no bojo do processo de renovação urbana, que acompanhou a emergência do moderno, tomando Paris como metáfora e metonímia desta modernidade. Paris passa a ser a forma acabada de realização da complexidade social e da natureza dos contatos, que só a modernidade foi capaz de propiciar, tornando-se a fonte inspiradora de um imaginário exportável. Sendo assim, foi a primeira das cidades a se defrontar com a crise de identidade.

As metrópoles foram as responsáveis pelas narrativas fundadoras da modernidade ocidental e, entre elas, as que dizem respeito à constituição dos países colonizados, além disso, foram sede do controle da produção e da difusão de discurso e das idéias na Colônia, vista sempre a partir de um centro

considerado hegemônico. Esse processo de construção de identidade pode ser visto nas narrativas da vida urbana. No século XIX, forjaram-se e adquiriram visibilidade, idéias ativas no conjunto das práticas simbólicas. Entre elas, talvez a mais importante e que mereça maior destaque, seja a idéia da construção da identidade nacional.

Com a generalização da imagem, o próprio princípio de representação deixa de funcionar. As imagens passaram a constituir, elas próprias, a realidade. Não se pode mais trabalhar com o conceito tradicional de representação, quando a própria noção de realidade contém no seu interior o que deveria representá-la. Torna-se difícil distinguir o que é real e o que não é. Neste universo feito de imagens o real não tem mais origem, nem realidade.

Para se entender o ficcional, é preciso “[...] uma reconstituição histórica, do que em uma época ou período precisos tomava-se como realidade, conseqüentemente o que se tinha como verdadeiro ou falso”. (LIMA, 1980, p. 78). Mas, não é suficiente tornar o ficcional por sua ausência de realidade, pelo fato de ele não ser governado por referencialidade, ou seja, não se pode julgar um discurso ficcional verdadeiro/falso, porque não contém referências fidedignas ao real, mas porque neutraliza nosso modo habitual de tematizar a realidade. Sendo assim, é necessária uma reflexão sobre a transição do século XIX para o século XX.

O Brasil procurava consolidar-se como um país republicano e conter as rebeliões populares que estouravam em algumas regiões, em províncias no campo e na cidade. Assinalando, dessa forma, um processo de

desestabilização e reajustamento social. O advento do sistema republicano foi marcado por uma série de crises, que atingiram principalmente, em primeiro lugar as elites tradicionais do Império, além de grupos comprometidos com os anseios populares.

Sevcenko (1985, p.25) intitulou o Rio de Janeiro como a Capital do Arrivismo:

[...] pois se os conflitos políticos tendiam a decantar os agentes cuja qualidade maior fosse a moderação no anseio das reformas, as agitações econômicas, por seu lado, apuravam os elementos predispostos à fome do ouro, à sede da riqueza, à sofreguidão do luxo, da posse, do desperdício, da ostentação do triunfo. Conciliando essas duas características, o conservadorismo arejado e a estupidez material pode-se conceber a imagem do tipo social representado por excelência no novo regime. São esses novos homens que irão marcar o novo sistema.

Para ele, o próprio compasso frenético com que se definiam as mudanças sociais, políticas e econômicas, nesse período, concorreu para a aceleração do ritmo de vida da sociedade carioca.

Durante a passagem do século, o Rio de Janeiro presenciava as reformas urbanísticas que buscavam criar um cenário moderno e civilizado, capaz de sugerir novos hábitos e práticas sociais: os passeios por avenidas e a freqüência a salões, confeitarias, livrarias e esquinas chiques, como a da Avenida Central com a Rua do Ouvidor. Esta foi a versão do cosmopolitismo, a contribuição brasileira à *Belle Époque* internacional.



**Figura1 Avenida Central <sup>1</sup>- Jornal "O Paíz"**

In: Rio Antigo. Disponível em: < <http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos>>  
Acesso em 7 de abril de 2004.

---

<sup>1</sup> A avenida Central, com suas largas calçadas, imponentes fachadas e múltiplas pistas de rolamento, foi criada para o deleite da burguesia e passaria a dividir a atenção e o interesse dos cariocas. Flanar pelo novo espaço tornava-se sinônimo de sofisticação e de modernidade. Foto de Augusto Malta.

## 2.1. IMAGENS URBANAS NA LITERATURA

*“No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul, que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tornar-se se, por uma razão ou por outra, não se tivesse tornado o que é atualmente”. Ítalo Calvino.*

A simplicidade de uma imagem urbana pode condensar fisionomias diferentes de uma cidade. A paisagem urbana é sempre analisada a partir de suas relações com as contradições sociais, com o passado que a memória não esqueceu ou com os conflitos e harmonias que fazem o presente; encontrando-se, assim, uma causa, uma explicação para as imagens, nas quais a cidade se deixa perceber. Mas, pelas imagens poéticas é que a cidade provoca a imaginação e solta os seus enigmas. Em torno de cada imagem, escondem-se outras, formando um campo de analogias, simetrias e contraposições. A representação da cidade tem sido um dos temas mais significativos na tradição da arte e da estética no Ocidente.

Desde os antigos gregos e sua idéia de *polis*, que a cidade é o grande foco da vida intelectual e política, dos grandes debates, dos quais se originam movimentos culturais e sociais. Nas cidades, circulam novas informações, notícias inéditas e as novas tendências estéticas e filosóficas. Isso porque a

cidade é o ambiente, em que se encontram diferentes grupos oriundos de diferentes lugares, portadoras de idéias e visões de mundo também diferentes.

Com a modernização de suas cidades capitais, desde o século XIX, o espaço urbano torna-se objeto teórico e poético, e um dos temas centrais das representações visuais do mundo moderno. A cidade torna-se um complexo texto humano, uma construção se impacta sobre a outra em um processo de acumulação, de condensação e de concentração econômica, política e cultural.

Se a cidade é um fragmento do mundo, suas imagens são enigmas que ao tentarmos decifrá-las, lançamos sobre ela nossas interpretações subjetivas. Walter Benjamim, ao perambular pelas ruas de Moscou, imagina suas imagens sobre aquelas que o olho vê; ao projetar suas fantasias e esperanças, escreveu um precioso documento pessoal sobre essa cidade, em *Diário de Moscou*. As imagens de uma cidade não se resumem ao que é visto na sua objetividade, livre das desordens do desejo e do devaneio de um sonhador; são todas as fotografias por ele imaginadas. A cidade enquanto paisagem tem a imaginação como uma faculdade fundamental de sua interpretação.

Na leitura da cidade, precisa-se ter cuidado para não se confundir as imagens do mundo real e as que são inventadas, motivadas por um desejo de ver e encerrar dentro de um conceito ou dentro de um repertório, o objeto observado.

É preciso dizer que por trás das imagens oferecidas à objetividade do olhar, existem outras que se mostram em doses homeopáticas, que são

aquelas imagens instantâneas, surgidas da relação direta do sujeito com a cidade.

Intrinsecamente ligado à modernidade, o universo urbano passa por transformações profundas e diversificadas que lhe alteram o perfil e a própria vida de seus habitantes: experiências e sonhos, necessidades e temores. Tudo ambigualmente novo e em permanente mudança, a alterar não apenas o cenário, mas a própria construção do imaginário da cidade.

Os novos espaços urbanos tornam-se lugares e objetos de uma composição visual que articula e é articulada por novas experiências objetivas e subjetivas. Divertimento e alienação, prazer e medo, mobilidade e confinamento, expansão e fragmentação passaram a constituir as principais características da cidade metrópole do século XX.

Embora a cidade possa ser tratada, a princípio, genericamente, cada uma tem suas particularidades, assim como cada época concebe a sua noção de cidade. A cidade possui uma imagem pública que se forma a partir da sobreposição das imagens criadas por vários indivíduos, sendo que cada um tem uma imagem própria e única da cidade. Para Bradbury e Mc Farlane (1989, p.76), “A grande cidade exerce sobre o homem um poder de atração e repulsão que tem servido freqüentemente de tema para a literatura”, este olhar literário vai desconstruir o espaço urbano, para concebê-lo de uma maneira própria e particularizada, ordenando-o, limitando-o ou expandindo-o, para então reconstruí-lo como imagem por meio da linguagem.

O século XIX, historicamente, é portador de grandes mudanças, no campo intelectual, social e tecnológico. O choque tecnológico ocorrido entre o final do século XIX e início do século XX -a irrupção quase simultânea do bonde elétrico, do automóvel, da eletricidade, do cinematógrafo, do aeroplano - aproxima bem perto das massas o horizonte do progresso. Essas inovações iriam aparecer como um corpo estranho, tornando-se um verdadeiro desafio para o imaginário da época. A automação é um desses valores inéditos para os padrões de percepção social; automatizando o trabalho humano, a máquina libera um excedente de tempo e faz com que as pessoas se familiarizem com as novas coordenadas de espaço e tempo.

Esse novo comportamento leva ao fortalecimento da chamada cultura da modernidade, que se instaura no final do século XIX, traduzindo-se em um mundo marcado pela mutação de sentidos e das sensações. Esta época, também intitulada *Belle Époque*, foi ao menos na aparência, um tempo dourado, os autores construía um discurso cujo teor estimulava o leitor a produzir sensações e expectativas diante de uma realidade que só poucos poderiam vivê-la, os signos deste discurso faziam prevalecer valores que por serem da elite dominante deveriam ser os verdadeiros valores e prevalecendo estes, a História dos Vencedores seria escrita.

As cidades cresciam em área ocupada e em população. A rua deixa de ser, em definitivo, via de passagem, adquirindo vida e personalidade próprias, como lugar de passeio, de comunicação, de ostentação e exibição de status, Benjamin (1991, p.31), em seu ensaio *Paris, Capital do Século XIX*, afirma que:

[...] elas passam a ser centro de peregrinação ao fetiche mercadoria, entre vitrinas exuberantes, os primeiros estabelecimentos a manterem grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. As galerias são centros comerciais de mercadorias de luxo. Em sua decoração, a arte põe-se a serviço do comerciante.

A rua se democratiza de tal modo que as diferenças sociais devem ser sublinhadas pelo reforço, cada vez mais, do esnobismo. A publicidade ganha impulso e o *art nouveau* se esmera em cartazes artísticos assinados por Toulouse Lautrec.

Ao adensamento urbano, saturado de novas coisas em abundância e sempre em movimento, corresponde a saturação e aceleração do tempo histórico, este passa muito rapidamente. As inovações tecnológicas modificam radicalmente a percepção e a sensibilidade urbanas. Porém, toda essa mudança de percepção não se impôs de forma harmônica, houve reações à padronização e à uniformização, principalmente pela modificação da própria consciência do tempo que passa a ser concebido como matéria abstrata, linear e uniformemente dividido de acordo com as convenções humanas. Em contraposição ao passado, quando o tempo era associado à categoria do eterno, agora com a cultura do modernismo, ele vai se transformar em algo exterior do próprio homem.

Na França, a construção do sistema ferroviário exigiu exatidão jamais vista antes. Passou a ser necessário coordenar matematicamente os horários, daí a tradição do relógio fixado no frontispício das estações de trem. Foram os trens, portanto, que inauguraram uma cultura na qual a pontualidade é fundamental.

A vida se torna célere e se renova, a cada dia, o convite à aventura. Essa temática aflora nos textos de Walter Benjamin, pode-se identificar, neles, o modo como o filósofo alemão enxergava a era da grande indústria. Um problema se afirma com força: a circunstância de que a vivência hostil e obcecante, dessa época, conduziria ao declínio da experiência enquanto partilha coletiva de uma memória e uma palavra comuns. O fim da Guerra do Paraguai (1872) é freqüentemente considerado pelos latino-americanos um divisor simbólico entre os tempos antigo e moderno.

Machado de Assis afirmava que “não há dúvida de que os relógios andam muito mais depressa” (ASSIS, 1985, p.223). O tempo dispara, as notícias chegam mais rápidas, porém jamais da mesma maneira. O telégrafo traz consigo uma outra realidade.

Antes, não tínhamos ainda esse cabo telegráfico, instrumento destinado a amesquinhar tudo, e a dividir novidades em talhadas finas, poucas e breves. Naquele tempo, as batalhas vinham por inteiro, com bandeiras tomadas, mortos e feridos, números de prisioneiros, nome dos heróis do dia... (ASSIS, 1985, p.224)

É nítida a percepção de um tempo que foi roubado pela técnica. Esta abrevia, condensa e sintetiza. Assim, as notícias chegam “em talhadas finas, poucas e breves”. O que Machado parece lamentar é a própria mudança da narrativa, que faz com que os fatos não venham mais por inteiro, mas aos pedaços. Perde-se, assim o relato colorido: a recepção não é mais distraída e prazerosa, transforma-se numa atitude atenta e tensa. O imaginário e a subjetividade passam a ser sacrificados pelo aparato tecnológico.

Esta perda da experiência constitui o tema central de *Experiência e Pobreza*. Conforme diz o próprio autor:

Torna-se, cada vez mais, raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço, quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências. Uma causa deste fenômeno é evidente: a experiência caiu na cotação. E a impressão é a de que prosseguirá na queda interminável. (BENJAMIN, 1989, p.57)

Ao expor as condições que conduzem à substituição da narrativa por outras formas de comunicação, Walter Benjamin identifica certos elementos que, correlatos ao declínio da experiência, seriam característicos da existência dos homens modernos. No contexto moderno, em que ocorre uma progressiva atrofia da experiência, passado individual e o passado coletivo se apartam, adquirindo exclusividade recíproca. É esta cisão que se expressa no jornal impresso, cujo objetivo é, segundo ele, “Excluir rigorosamente os acontecimentos do contexto em que poderiam afetar a experiência do leitor” (BENJAMIN, 1989, p.31). Escritores, como Balzac e George Sand, reclamam de ter que adequar sua sensibilidade artística às exigências de um mercado que cobrava rapidez, suspense e produção.

A dissolução das relações de produção, ainda baseadas num modelo feudal e a Revolução Industrial de 1850, deslocam, cada vez mais, gente do ambiente rural para os espaços urbanos. A cidade é, então, o lugar primordialmente ocupado pela burguesia, que passa a ser responsável por praticamente toda sua atividade econômica, investindo, inclusive, em arte. Daí

estabelece-se uma ligação logística entre literatura e cidade, onde se concentravam bibliotecas, livrarias, editoras, revistas, museus.

A literatura, surgida a partir de meados do século XIX, é tipicamente cidadina. Isso já começa a ser percebido com o romance romântico, que, por se deter no modelo de vida burguês, tende a se concentrar mais nos espaços urbanos, mas sem perder de vista a concepção de que o campo é o lugar ideal, que concentra uma forma idílica de pureza original. Talvez pelos mesmos motivos que fizeram com que os românticos guardassem o desejo do campo, os realistas, do fim do século XIX, afastaram-se, cada vez mais, dele, concentrando sua atenção primordialmente na vida da cidade.

Nesse contexto, o escritor Baudelaire aparece como criador de um paradigma da cidade moderna, ao assimilar, principalmente, o caráter brusco e inesperado que caracteriza a vida transitória do homem moderno. Na leitura que Benjamin faz do escritor, em *Baudelaire ou as ruas de Paris*, está presente a idéia de que a arte é também um ato de resistência, um protesto comum contra a sociedade. Benjamin (1989, p.39) afirma que:

[...]o engenho de Baudelaire é alegórico, e o olhar do alegórico a perpassar a idade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador à desconsolada forma de vida vindoura da cidade grande.



**Figura 2 Charles Baudelaire<sup>2</sup>, fotografia, 1863.**

In: Fotografia, invenção do diabo! Disponível em < [http:// www.andinia.com/a21988.html](http://www.andinia.com/a21988.html)>  
Acesso em 7 de abril de 2004.

Leitor de Baudelaire e de Benjamin, Marshall Berman, em *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar*, discute o tema da modernidade, segundo Berman, a literatura de Baudelaire captou, por meio de sua obra tendo Paris como referência, como se deu o processo de modernização da cidade.

---

<sup>2</sup> Baudelaire foi contemporâneo das reformas parisienses, captou como nenhum outro escritor como o processo de modernização da cidade, simultaneamente inspirou e forçou a transformação da alma dos cidadãos.

Ele mostra como o herói moderno de Baudelaire abre um caminho que vai além da representação imagética tradicional da cidade, como virtude ou como vício. Ao romper com a tradição literária, que ao mesmo tempo integrava, e ao criar uma linguagem própria, nascida da observação das cidades, Baudelaire acabou projetando um novo modelo de cidade moderna, que corresponde justamente à imagem da cidade, além do bem e do mal. Os caminhos que Baudelaire abriu com sua esgrima criaram, então, uma matriz de cidade moderna e, a partir dela, outros mapas surgiram, orientando escritores e leitores de cidades, dentre eles destacam-se Machado de Assis e Lima Barreto.

Conforme Benjamin (1989), Baudelaire, portanto, funda uma poesia voltada para a cidade e oriunda dela, escrevendo sobre a Paris do Segundo Império, uma cidade grandiosa, planejada, urbanizada, centro da produção intelectual e cultural e pólo irradiador de idéias na época. A face da Paris, que se revela, é caótica e opressora, apresentando claramente aquele caráter dicotômico, que aponta para a atração e a repulsa.

Por meio da obra poética de Baudelaire, Benjamin (1989) estabelece uma ligação entre a vivência marcada por *chocs* (forma de proteção contra estímulos externos) contínuos e o convívio com a multidão, no interior da qual, diz o pensador, baseando-se em Poe, o hábito tranqüilo cede lugar a um toque maniaco. As grandes massas das cidades teriam tido uma presença tão forte no século XIX, que se impuseram com autoridade como tema aos literatos desse século. Elas teriam estado mesmo, segundo Benjamin, no cerne do

trabalho de Baudelaire, apesar de este não as ter tematizado de modo direto em suas poesias. Nas palavras do autor:

A massa é de tal modo intrínseca a Baudelaire, que em vão se procura nele uma descrição da mesma. Como os seus objetos essenciais jamais aparecem, ou quase nunca, em forma de descrições. [...] A massa é o véu flutuante através do qual Baudelaire via Paris "(BENJAMIN, 1989, p. 38).

O olhar da poesia volta-se para o submundo, para a miséria humana: a mulher é a prostituta, as imagens são carregadas em cores fortes, sombras e detalhes, produzindo estranhamento, choque, horror e, ao mesmo tempo, fascínio. A cidade baudelairiana é também a da solidão, baseia-se na descoberta de que as multidões significam solidão.

A imagem de cidade produzida por Baudelaire vai, de certa forma, influenciar toda a poesia produzida depois dele, sem que, contudo, nenhum consiga igualar-se-lhe neste sentido. O mais importante aqui é que poetas, ou talvez fosse melhor dizer que escritores, das mais diferentes procedências, escreveram sobre cidades e que, de fato, Baudelaire teve um papel primordial neste sentido.

A experiência urbana e a cena escrita estão, ambas, inseridas no mundo dos signos. Conseqüentemente, pode-se afirmar que a cidade tem a capacidade de produzir significados. Intrinsecamente ligado à modernidade, o universo urbano passa por transformações profundas e diversificadas que lhe alteram o perfil e a própria vida de seus habitantes: experiências e sonhos,

necessidades e temores. Tudo ambigualmente novo. Tudo em permanente mudança, a alterar não apenas o cenário, mas a própria construção do imaginário da cidade.

Nas narrativas urbanas, as cidades eram as esfinges do moderno. O herói, muitas vezes provindo de modorrento recanto rural, chegava à metrópole na ânsia do conquista. Sedutora, a cidade piscava suas luzes espraiando-se no desafio: “decifra-me ou devoro-te”. E o herói ou a decifrava, galgando posições sociais, construindo edifícios, inventando modas, máquinas ou revoluções, ou perdia-se na massa dos desiludidos, que perambulam pela rua do anonimato.

O desafio de interpretar as engrenagens da cidade moderna inaugurou, ao longo dos XIX e XX, novas fronteiras disciplinares. Nas narrativas e no cinema das primeiras décadas do século XX, a cidade despontava como o cenário do moderno, o local onde a vanguarda artística, as invenções técnicas e novos estilos de vida eram ensaiados.

Hoje, as cidades são cenários cada vez mais complexos de negociações econômicas, sociais e culturais. Sobretudo, os meios de comunicação e transporte, além da confluência entre zonas periféricas, fazem com que as metrópoles contemporâneas já não tenham uma nítida demarcação territorial.

Ler a cidade é tentar entender essa rede intrincada, rastreando idéias, metáforas, símbolos para, a partir deles, construir uma espécie de mapeamento, um outro tecido - uma outra representação. Ler a cidade é, ainda, perceber que o intrincado da rede é, ele mesmo, o resultado de uma

concentração de linguagens. Decifrar linguagens é, pois, a tarefa do leitor de cidades que, em sua particular leitura, promove uma espécie de atualização de traços formadores dessa tessitura de signos que a cidade contém. Ao promover a atualização, o leitor constrói, pela representação, a sua cidade, pois está claro que qualquer cidade é um pouco construída, por aqueles que a lêem.

Por outro lado, cada leitor lê a cidade num processo que também atualiza os seus códigos de decifração. A partir daí, cada leitor vai construir/escrever uma espécie de mapa particular, a sua representação da cidade na cidade. O desejo de quem olha é o que dá forma à cidade.

## 2.2 REPRESENTAÇÕES URBANAS: O ESCRITOR DA CIDADE

*“Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?” Leonardo da Vinci*

O que seria, a rigor, a identidade urbana, senão algo que percorre os caminhos do sensível e do imaginário? E, nesta medida, a literatura tem se revelado o veículo por excelência para captar sensações e fornecer imagens da sociedade, por vezes, não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas tradicionais fontes documentais utilizadas pelo historiador. As representações literárias registram, em suas particularidades formais, em seus modos e estilos, os símbolos da pluralidade, os sinais que diferenciam mundos histórico-sociais diferentes. Como imagens, essas representações literárias revelam uma relação de contigüidade com a realidade.

Para Chartier (1990, p.25), “Práticas e representações pressupõem usos e funções diferenciais dos mesmos objetos, leituras plurais de indivíduos, grupos e da sociedade sobre os mesmos fenômenos e os variados argumentos possíveis”. Para ele, o conceito de representação permite designar realidades essenciais: em primeiro lugar, as representações coletivas que incorporam nos

indivíduos as divisões de mundo (as classificações) e que organizam os esquemas de percepção e avaliação, a partir dos quais se orientam o julgamento e a ação. A seguir, também, designam-se as formas de exibição do ser social ou do poder político, tais como se dão a ver pela imagem, pelo rito, pela estilização da vida, por sinais, pela arte.

As representações urbanas não são mera conversão de um fato urbano a uma forma representativa dele, elas devem ser entendidas como componentes da prática social. A identidade urbana lida com aquelas dimensões enunciadas por Rama da cidade real e da cidade ideal. Segundo Rama (1984, p.18):

Tal postura implica entender a cidade como uma articulação de signos que compõe uma identidade social e é culturalmente construída. A cidade pensada e formulada no imaginário é o reflexo não mimético de uma cidade física, com seu traçado urbano e sua complexidade social, que se interroga no espelho.

Assim, as imagens reapresentam ou apresentam de novo (na modalidade do tempo), ou no lugar de (na modalidade do espaço), as situações de interação entre os indivíduos e as relações que as articulam às determinações longínquas, às vezes invisíveis, que tornam possível sua realização. Recuperar as imagens produzidas pela literatura, buscar traços e gestos esquecidos, marcas perdidas, significa reconstituir as representações dessa sociedade. Como imagens de uma época, atravessam os textos, transformando-os; atravessados por elas, os textos se transformam, reconstituindo contrastes e significações.

Por meio da representação, fundam-se os paradigmas do espaço, do tempo, da compreensão da matéria, do signo, da representação, das linguagens, discurso e conhecimento. Ela é uma forma de se fazer apresentar o objeto da materialidade crua do mundo, para transversá-lo pela trama do signo, da palavra, e, assim, outra vez apresentá-lo. A representação é da ordem do sógnico ou simbólico, do real possível e do imaginário.

A representação envolve uma relação ambígua entre ausência e presença. No caso, ela é a presentificação de um ausente, que é dada a ver uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva. A representação, pois, enuncia um outro distante no espaço e no tempo estabelecendo uma relação de correspondência entre ser ausente e ser presente que se distancia do mimetismo puro e simples, ou seja, as representações do mundo social não são o reflexo do real, nem a ele se opõem de forma antitética, numa contraposição vulgar entre imaginário e realidade concreta.

Há, no ato de tornar presente, a construção de um sentido ou de uma cadeia de significações que permite a identificação. Representar, portanto, tem o caráter de anunciar, “pôr-se no lugar de”, estabelecendo uma semelhança que permita a identificação e reconhecimento do representante com o representado. Por outro lado, as representações do mundo social não se medem por critérios de veracidade ou autenticidade, e sim pela capacidade de mobilização que proporcionam ou pela credibilidade que oferecem.

O espaço urbano não é somente o local em que ocasionalmente nos encontramos, mas a imagem mental que cada um faz do espaço da vida e que,

dado o mesmo fundo de experiência, é a mesma para todos os indivíduos do mesmo grupo, com exceção de pequenas diferenças específicas: “O meio social que amolda o artista não só se inscreve na sua obra como também se insinua na inspiração que brota nele sob forma exterior. Esta forma, de certa maneira, ele também pode inventar”. (BASTIDE 1971, p. 73)

Logo, pode-se admitir que as imagens da cidade, consideradas aqui como as formas que servirão de suporte à representação, que emanam da obra de arte em geral, e da literatura em particular, reduzem-se a uma espécie de presença do todo circundante. E o escritor, por conseguinte, será aquele que executará o seu fazer, utilizando-se da língua e da linguagem, como literatura, remetendo sua cosmovisão para realidades ficcional e discursivo-literárias, que se articulam pela realidade vivenciada.

Pode-se dizer que o discurso literário comporta, também, a preocupação com a verossimilhança. A ficção não seria, pois, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos ao historiador.

É este, ao que parece, o verdadeiro papel social da literatura: agir por vias sinuosas. O discurso ficcional seria uma quase história, não precisa comprovar nada ou se submeter à testagem, mas guarda preocupações com uma certa refiguração temporal, partilhada com a história.

Se o artista se deixa levar pela imaginação a uma dupla realidade ou se, como ocorre na contemporaneidade, ele evidencia a realidade de modo ideal, ou hostil, ou até mesmo fantástico, é porque de fato essa realidade se lhe

apresenta dessa forma. Se a obra de arte literária espelha o mundo, se este mundo manifesta-se adverso do ideal, agressivo, descomposto, fracionado ou corrompido, ela apenas cumpre o seu papel de denunciar a situação em vigor e, quiçá indiretamente, poderá contribuir para uma possível transformação das circunstâncias.

A literatura que representa esse processo trabalha o binômio de dupla implicação – modernidade e experiência urbana – e gera o cânone que se institucionalizou enquanto tradição seletiva, com a autoridade que excluía outros modos históricos de representar a realidade citadina. Se a cidade dos centros hegemônicos era o modelo, aquelas situadas fora desse eixo deveriam copiá-las, como símbolo da civilização e da modernidade, na tentativa de apagar as diferenças.

A celebração da vitalidade urbana, de sua diversidade e plenitude, é um dos temas primeiros da cultura tida como moderna, cuja fantasia se cristalizou em torno da rua, que emergiu como símbolo fundamental da vida moderna.

### 2.3. ENTRE PASSOS E LETRAS: A FLANÉRIE LITERÁRIA

*“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 flunar”. João do Rio*

Na virada do século XIX para o século XX, com o crescente processo de modernização e urbanização do país, a literatura brasileira conheceu momentos de mudança, uma vez que a cidade grande passou a ocupar importante espaço na criação literária, ensejando novas percepções dessa vida urbana que se inaugurava. A título de imaginar uma hipótese de como representar a experiência urbana na literatura brasileira, a figura do narrador-andarilho é ponto de partida para uma leitura na tematização da cidade. Assim, torna-se possível uma abordagem que privilegie o narrador-andarilho, que, ao percorrer caminhos, cria relatos e promove a legibilidade do espaço urbano.

Ao criar performativamente seu itinerário, esse narrador-andarilho pressupõe um leitor-companheiro nesse percurso, que é levado a ler a cidade.

O ato de flanar, nessa concepção, propicia uma atitude literária que pode ser localizada em alguns textos ficcionais.

É sabido que ocorre por meio do olhar a singular relação de mútua absorção entre um sujeito e sua cidade, sujeito este que se integra nesta cidade e cidade que interioriza este sujeito. Observa-se, principalmente nas crônicas, o movimento da cidade pontilhado pelos detalhes obtidos no cotidiano e ao mesmo tempo, o movimento da escrita literária em direção aos fatos da vida. Segundo esta lógica, o cronista busca recuperar a essência do urbano e a melhor maneira de efetuar esse fato está, justamente, na apreensão do instantâneo da rua. Assim, se é preciso refletir sobre as mudanças na cidade, torna-se necessário flanar. E é nesse ponto que vem à lembrança as figuras alegóricas do *flâneur* e do dândi.

O caminhar lento surgiu na filosofia e na poesia com a figura do *flâneur*. Personagem do final do século XIX era o indivíduo que vivia na rua como se estivesse em casa, fazendo dos cafés a sua sala de visitas, e das bancas de jornal a sua biblioteca. Este homem ainda podia se pretender um olhar capaz de captar as coisas como elas eram e o seu o olhar era correspondido

Para o *flâneur*, o verdadeiro fascínio está no fluxo, na mudança contínua, na observação sempre em movimento. Trata-se de uma embriaguez que acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente. O *flâneur* se interessa pela cidade em geral, ela é tudo para ele, sua casa, sua paisagem. A cidade se desdobra diante dele em seus pólos dialéticos, ela se abre diante dele como personagem, ela o envolve como se fosse um quarto. Quer dizer, essa

passagem contínua, essa ambigüidade entre ser alguém que a tudo contempla e observa, e ser alguém que é observado e contemplado é que seduz o *flâneur*, porque ele sempre há de carregar a dubiedade entre uma subjetividade completamente anônima e um projeto de ser um sobre a massa, sobre a multidão.

Walter Benjamin, por exemplo, considera a figura do *flâneur* como uma alegoria teórica. Segundo ele “É muita pretensão supor que se possa ser uma noção ideal da modernidade, dever-se-ia pensar na alegoria como uma tentativa de aproximação de uma realidade que já não existe”. (BENJAMIN, 1991, p.186).

Assim, o essencial na modernidade é que já não é possível criar uma noção sobre uma ordem divina ideal, como faziam os antigos. A alegoria agora só pode representar uma tentativa fragmentada de aproximação de algo que, na realidade, é impossível. E essa impossibilidade está na própria fragmentação da alegoria, porquanto esta se revela como um signo consciente da própria insuficiência da expressão de uma idealidade de pensamento. Daí, ser o signo muito adequado para expressar uma contemporaneidade caracterizada pela fragmentação.

No entanto, se o essencial da modernidade é não legar uma noção possível, uma idéia acabada do signo, o único meio de aproximá-la é precisamente por este fragmento, porque ela representa o próprio fluxo, a própria mudança, o próprio movimento.

O que se torna expressivo, contudo, é que todos esses fragmentos são olhados por meio da figura do *flâneur*. E é neste sentido que, para Benjamin, o

*flâneur* é uma figura de pensamento, é uma alegoria que vai permitir a descrição de uma nova natureza, na relação entre sujeito e cidade, ou seja, uma relação cuja característica afeta, de algum modo, a tudo e não apenas ao *flâneur*. Benjamin (1991, p. 186) escreveu:

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 e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom, ou melhor, que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornal são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.

Para o autor: “A cidade moderna está sob jurisdição do *flâneur*, a cidade passa a ser o seu templo, seu local de culto, passando a ser sagrado de *flanêrie*”. (BENJAMIN, 1991, p.129). O escritor criando o narrador *flâneur* procurará reconstruir a identidade urbana, por meio dos discursos literários. O seu olhar percorre os caminhos do sensível e imaginário, dessa maneira, revela as imagens da sociedade, por vezes, não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas fontes históricas tradicionais. Ele passa a ser o senhor da cidade em sua dimensão espacial e temporal, o *flâneur* é o detetive da cidade e em cada passante, ele buscará seu enigma. Segundo Benjamin (1991, p. 38):

O *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno vôo, podendo, assim, imaginar-se próximo ao artista.

Neste caminhar entre as letras e a cidade, surge, também, a figura do dândi. Walter Benjamin, em seus ensaios, faz uma aproximação entre o dândi e o *flâneur*. Para ele, sob a metáfora da velocidade esconde-se uma face da postura de rejeição. O mundo industrial é o mundo da velocidade, da produção frenética. O *flâneur* rejeita a velocidade com o ritmo lento de seu passo. De forma análoga, o dândi imprime a morosidade no desenrolar de suas narrativas. Contra a massificação, o dândi busca, pelo culto à diferença, justamente uma individualização, como forma de assinalar sua não aceitação às transformações, à standardização do homem. Assim, Secco (1978, p. 33) define o dândi:

O dândi é essencialmente elitista e mantém a tradição do ócio aristocrático, privilegiando relações de luxo e de divertimento. Vive assim, num espaço de alienação, não tendo consciência do próprio processo social que o envolve, mantendo-se, então, prisioneiro de um mundo imaginário, onde um ritual de aparências mascara sua real identidade. O dândi cria, então, através de seus trajes, atitudes e gestos requintados, um mundo aristocrático ilusório, onde ele representa o tempo todo, permanecendo inteiramente alienado da realidade social que o circunda.

O dândi é, então, o tipo de figura que vive intensamente o presente. Entretanto, para viver o presente com tão profundas marcas do passado, o dândi se posiciona como uma espécie de ser híbrido, pois é oriundo de uma antiga tradição socioeconômica, vivendo em um mundo que corrói seu espaço. Vive, portanto, a própria atmosfera da decadência e procura, a seu modo, reagir.



**Figura 3 Ernesto Quissak era um protótipo do dândi da Belle Époque.**  
Pintor e fotógrafo ficou famoso por sua elegância. In: Revista Nosso Século nº 38, p. 117;  
1982.

Segundo Secco (1978, p.35):

O dândi não tem necessariamente que estar circunscrito única e exclusivamente na alienação. O dandismo não é uma teoria, porque o dândi não se preocupa em defender nada, não se engaja no processo histórico na defesa de uma teoria e, também, porque vive um tempo de abalo das convicções, de transformações que apontam ainda para vários lados sem apontar para lugar algum.

Para Antelo (1989), o dandismo é um modo de cultura que se caracteriza por ser do contra. Assim, a atmosfera do dandismo é construída por um conjunto de aspectos que passam desde a indumentária e ao gestual, até o requinte vocabular. Sendo do contra, cultivando a diferença, o dândi se opõe ao igualitarismo.

No início do século XX, enquanto o Rio se modernizava numa tentativa de assumir ares parisienses, Machado de Assis e Lima Barreto percorriam esta cidade como autênticos *voyeurs*. E acompanhando o olhar ávido destes escritores, procurar-se-á descobrir o cronista que olha, mas não é percebido, que, portanto vigia e controla, ora deslumbrado pela amplidão europeizada da Avenida Central, ora comprimido em becos e vielas, em contato direto com a massa humana, ora em lugares, onde poder e controle estão em franco exercício.

A *flanêrie* literária, portanto, faz com que seus personagens-narradores ao flanarem, revelem a alma ou a estrutura das ruas, dos bairros das praças da cidade tomada como objeto literário. Episódios dessa *flanêrie* literária serão reconhecidos nas crônicas de Machado de Assis e Lima Barreto.

## 2.4 BREVE REFLEXÃO SOBRE A MODERNIDADE: O RIO DE JANEIRO E O NASCIMENTO DA METRÓPOLE

*“De fato, a elevação da vida urbana à posição de mito significa de imediato para os mais lúcidos uma preferência bem marcada pela modernidade”. Roger Caillois*

O período moderno teria surgido há aproximadamente cinco séculos, a partir das mudanças sociais, econômicas e culturais decorrentes do Renascimento, como por exemplo, o ressurgimento das cidades, mudanças nas relações de trabalho e de produção e gradual deslocamento de saberes religiosos e baseados na tradição (que até então ocupavam lugar central), substituídos pelo conhecimento científico.

Segundo Berman (1996), a história da modernidade seria composta por períodos com grandes variações e nuances, uma história de ambigüidade e descontinuidades.

Giddens (1991), na obra *As Conseqüências da Modernidade*, também, aponta para a descontinuidade, dinamismo e diferenças da modernidade, mas tenta, entretanto, mostrar também suas singularidades. Segundo o autor, o ritmo das transformações ocorridas no período moderno, a abrangência dessas transformações e a natureza de suas instituições: o Estado-Nação, o trabalho

assalariado, o atual mercado de consumo, seriam as principais características da modernidade. Duas categorias relacionadas a suas peculiaridades (o tempo/ritmo e o espaço/abrangência) sofreriam uma separação antes não existente. De acordo com Giddens, a separação entre tempo e espaço – e conseqüente esvaziamento da categoria tempo – seriam peculiaridades da modernidade.

Habermas (1992) também traz a noção de um tempo próprio ao mundo moderno e uma nova consciência do tempo. Esse tempo seria uma aceleração da história e valorização do efêmero e do fugaz, do fluido.

A modernidade apresenta como característica o desencaixe dos sistemas sociais e reordenação e deslocamentos das relações dentro de novas estruturas de espaço/tempo. O surgimento do dinheiro como principal (e por vezes único) meio de troca, possibilitando a troca de qualquer coisa por qualquer coisa, torna as relações de troca impessoais e desvinculando a relação de consumo das relações sociais, este seria um dos principais mecanismos dessa transformação social.

Berman (1996), em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, propõe, para que se possa falar de características próprias à modernidade, que esses 500 anos do período moderno sejam subdivididos em três fases principais. A primeira fase diz respeito ao surgimento de algumas dessas transformações que deram origem a modernidade. Esse período iria do início do século XVI até o fim do século XVIII. A segunda fase teria início no período próximo a Revolução Francesa, quando se pode dizer, segundo o autor, que pela primeira vez um grande e moderno público partilha o sentimento de viver uma mesma

experiência – viver em uma era revolucionária. A terceira fase surgiria com o século XX, com a expansão do processo de modernização que chega a abarcar virtualmente todo o mundo. Esse compartilhar uma experiência, vivência e sentimentos comuns chega a seu ápice em termos de extensão do movimento. O autor estabelece, ainda, uma diferença entre a experiência moderna dos séculos XIX e XX. O século XIX ainda vive aquele homem moderno dividido, ambíguo, que não se sabe exatamente moderno e ao mesmo tempo já o é. É o período da experiência caótica, da fluidez e da embriaguez de que escreve Baudelaire, o homem moderno por excelência.

As ruas das cidades são o lugar da experiência da *flânerie*, lugar do *flâneur*, aquele que anda pelas ruas vagando, flutuando, sem rumo. Ele é um pouco o *voyeur* atento a tudo. Tudo lhe interessa ver no mundo urbano, nas pessoas, nos edifícios, nos carros, nas ruas.

Simmel (1987), em *A metrópole e a vida mental*, preocupa-se, também, com a questão da experiência e os modos de vida na metrópole. O autor tem esse quê do *voyeur/flâneur* moderno, fascinado pelas riquezas da vida social e sua capacidade de incorporar uma infinidade de conteúdos. Para ele, a vida nas grandes cidades traz consigo a possibilidade de interação e interseção de vários mundos, possibilidades e modos de vida diversos, causando modificações significativas nas relações sociais e, até mesmo, na psicologia dos sujeitos individuais.

Outro homem moderno personagem do século XIX é o artista, também *flâneur*, mas, sobretudo “homem no mundo”, como Baudelaire. Segundo

Benjamin (1991), o artista é o herói da modernidade do século XIX. Ele é o homem despojado, quase miserável que opõe seu modo de vida ao modo de vida burguês, que considera mesquinho e inferior. Ele é o homem que além de produzir arte, ele vive a arte, e conhece a *art de vivre* da boemia.

O homem do século XIX tinha a ambigüidade dentro de si. Era ao mesmo tempo entusiasta e inimigo da vida moderna. No século XX, de acordo com Berman (1996), há um achatamento de pontos de vista. O homem moderno do século XX perde a contradição e a ambigüidade. Polariza-se, preferindo afiliar-se a correntes que se posicionam totalmente a favor ou contra a *démarche* da modernidade.

Dumont (1995), na obra *Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*, preocupa-se em refletir a respeito da sociedade moderna urbana e ocidental, definindo-a como uma sociedade onde há primazia da ideologia individualista. O autor estabelece uma comparação entre a sociedade ocidental e a sociedade indiana, de castas, fundada no princípio da hierarquia. A sociedade indiana poderia ser considerada uma sociedade holista, em contraposição a sociedade individualista, na qual a idéia da busca de interesses individuais predominaria. A ideologia individualista supõe que cada indivíduo carregue em si a essência da humanidade, seja uma síntese de toda a sociedade. Para ele, o indivíduo como valor é uma criação histórica, que teria germinado com o cristianismo, e se estabelecido definitivamente com Calvino.

A noção de indivíduo como algo sagrado, auto-suficiente e independente do grupo seria, assim, uma das características da modernidade ocidental. Nas sociedades tradicionais, o homem se encontraria submetido a forças impessoais. Na modernidade, a vontade individual se torna mais importante do que qualquer destino. O sujeito humano emerge como sujeito livre e sujeito criador.

O homem se propõe à cientificidade e à racionalidade objetiva, mas também faz questão de se afirmar enquanto sujeito e subjetividade. A criação do sujeito seria, antes de tudo, a criação de um mundo em que tudo é regido por leis racionais e inteligíveis pelo pensamento humano. O princípio e valor central do mundo, antes depositado na religião e em uma moralidade religiosa, passa a ser liberdade.

O início do século XX – quando novos valores ganharam força na sociedade brasileira – a cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, era um pólo irradiador de cultura para as outras cidades do país, era o local onde as novidades europeias chegavam em primeiro lugar, para depois, em alguns casos, adentrarem em outras localidades do Brasil. O Rio era o que pode ser chamado de porta de entrada do país, além de ser o símbolo da brasilidade, tanto nacional, quanto internacionalmente.

Nesse período, ser moderno é estar no Rio de Janeiro e, para obter sucesso em várias áreas, como, por exemplo, na vida intelectual ou científica, o pretendente a uma carreira de sucesso deveria estar, na então, Capital Federal.

O Rio vivia uma situação privilegiada, pois, na cidade, encontravam-se sedes de várias instituições de grande importância, como o Banco do Brasil, além de outros bancos nacionais ou estrangeiros, a Bolsa de Valores e, ainda, o Distrito Federal polarizava as finanças nacionais. O Rio, também, era o núcleo da maior rede ferroviária do país, a maior cidade do Brasil, logo oferecia um grande mercado consumidor e mão-de-obra às indústrias, além de que na virada do século XIX para o XX, no continente americano, era o terceiro maior porto em volume de comércio.

Todos esses fatos estão no contexto da *Belle Époque* e influenciaram várias cidades brasileiras, tal influência ocorreu especialmente na absorção de valores da cultura européia, principalmente a francesa, em detrimento da nacional, como demonstrado na afirmação do cronista Luiz Edmundo:

Sobre o livro francês, porém, continua imoderado e incondicional. Com que avidez os lemos! Nos colégios, ainda se estuda o novo idioma pelas obras dos clássicos portugueses. Não há biblioteca sem o seu João de Barros encadernado em carneira, as obras de Gil Vicente e de outros marechais das letras lusas, velhos e novos, o infalível busto de Camões em terracota, com uma coroa da mesma massa na cabeça... Contudo, persistimos franceses, pelo espírito, e, mais do que nunca, a diminuir pelo esnobismo tudo o que seja nosso. Tudo, sem a menor exceção. O que temos, não presta: a natureza, o céu, o clima, o amor, o café. Bom, só o que vem de fora. E ótimo, só o que vem da França. (EDMUNDO, 1987, p. 702)

Promover uma industrialização imediata e a modernização do país eram as metas da nova elite republicana, a ocasionar, como resultado, a entrada de capitais ingleses e norte-americanos no Brasil e a mais escandalosa fraude especulativa de todos os tempos no mercado de ações: o Encilhamento.

A cultura da modernidade predominante na *Belle Époque* é eminentemente urbana, a cidade é consolidadora de uma nova ordem mundial e se torna, ela própria, tema e sujeito das manifestações culturais e artísticas. Na cidade, é onde as coisas ocorrem e é o lugar da construção da modernidade e a metrópole é a forma mais específica de realização da vida moderna.

Dentro dessa visão de modernidade, destaca-se o programa de reformas urbanas das grandes capitais européias, que seguiram o grande modelo de cirurgia material e social constituído por Napoleão III, em que se destacou a figura de Haussmann, o gestor da Paris burguesa e monumental surgida entre 1853 e 1870.

Para atender ao modelo de modernidade estabelecido na época, tornava-se predominante a ação de modificar o aspecto urbanístico das grandes metrópoles. Desde a segunda metade do século XIX, a idéia que os governantes da ação urbanística projetavam sobre a cidade, era, primordialmente, solucionar os problemas de circulação e saneamento. Já naquela época, em várias capitais européias, inspiradas nas obras do Barão de Haussmann, foram implantados novos projetos de alinhamentos para as ruas existentes, e inúmeras cirurgias – cortes abruptos do tecido urbano – deram origem a novas avenidas.

De um lado e de outro dessas vias, foram construídos imponentes prédios destinados a substituir as simplórias e insalubres edificações que ocupavam as áreas a renovar. As desapropriações tornavam-se

imprescindíveis e as camadas sociais mais baixas eram virtualmente empurradas para locais menos nobres, afastadas pelos locais atingidos pelas intervenções.

Para atender às necessidades de modernização, da então Capital do Brasil, passadas as conturbações dos primeiros anos do regime republicano, o governo de Rodrigues Alves (1903-1907) a fim de aproveitar o momento político favorável e a entrada de capital, oriunda de empréstimos obtidos junto à Inglaterra no Governo de Campos Sales (1898-1902), teve a iniciativa de atender às aspirações de uma elite política desejosa da reforma da cidade do Rio de Janeiro, promovendo um amplo plano de reforma urbanística.

Paralelamente a toda essa euforia, há a tentativa de modernização e “europeização” do Brasil por parte das elites nacionais, mas o país vivia inúmeros contrastes, que, na opinião dessas pessoas, representavam o atraso, sendo que tais conflitos estavam presentes na cidade, que era o símbolo do Brasil.

Na então Capital Federal, ocorreram diversas tentativas de mudar inúmeros hábitos da população, principalmente as das camadas de baixa renda, e vários dos câmbios sofridos tinham como objetivo, por exemplo, “civilizar” o Carnaval. Vale citar as tentativas de proibir em tal festa o entrudo; transferir esse evento popular para o inverno devido às altas temperaturas do princípio do ano; e a medida mais curiosa, ocorrida em 1909, quando há a proibição da fantasia de índio, muito usada pelas já citadas camadas mais desfavorecidas economicamente do Rio de Janeiro. A elite carioca desejava

importar práticas utilizadas no carnaval de Veneza, como as fantasias de arlequim, pierrô e colombina, pessoas nos automóveis a desfilarem pelas ruas da cidade, brigas de confetes... Aspectos considerados mais refinados pelas classes dominantes.

Nesse período, há a mudança da vestimenta dos habitantes da cidade, com o abandono da tradicional sobrecasaca e cartola para o paletó de casimira clara e chapéu de palha. O importante agora é ser *chic* ou *smart* conforme a procedência do tecido ou do modelo.

Outros hábitos também condenados são a serenata e a boêmia, sendo o violão associado com a vagabundagem. As religiões afro-brasileiras e práticas como o curandeirismo e a feitiçaria, por exemplo, também eram consideradas como sinônimo de atraso, havendo tolerância com o kardecismo – basta lembrar as origens francesas de Kardec. Festas populares, como a de Judas e do Bumba-meu-boi, além das barracas de São João também foram alvos de proibições.

Somam-se às imposições, já citadas, as perseguições às barracas e quiosques varejistas; às carruiolas, carroções e carrinhos-de-mão; aos fregues (restaurantes populares) e os cães vadios<sup>3</sup> e a proibição do trânsito de vacas –

---

<sup>3</sup> Foi nesse período que surgiu a Comissão de Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro, primeiro plano mais abrangente para a reforma urbana, quando o governo imperial promoveu uma política que visava à modernização da capital brasileira, influenciada pela reforma bem sucedida do Barão de Haussmann em Paris. O objetivo era o de combater as constantes epidemias que assolavam o Rio de Janeiro, através de um novo planejamento urbano. Entretanto, o projeto não saiu do papel.

que seus donos vendiam de porta em porta o leite desse animal – pela área central após a reforma urbana.

Ao lado de todos os problemas já citados do Rio de Janeiro da República Velha, como o carnaval considerado, pelas elites, não-civilizado, religiões afro-brasileiras, quiosques, entre outros, havia a área central da cidade, insalubre e colonial, vista pelas elites como resquício de um século passado, da monarquia, que não obedecia a um traçado geométrico.

Essa área colonial possuía suas ruas estreitas de traçado irregular, becos, casario baixo entremeado de alguns sobrados, e a partir da década de 1880, uma tendência que direcionou os pobres para as habitações do centro, e os ricos em direção aos bairros mais ao Sul e ao Oeste.

A população mais pobre vivia pelas avenidas e em cortiços, que eram os antigos casarões deixados pela burguesia, que abandonara o centro para as novas áreas de expansão da cidade. Diante dessa área, considerada degradada pelas elites brasileira, feia, imunda, perigosa, caótica, a identidade urbana do Rio de Janeiro não poderia ser construída. A cidade do desejo negava a cidade real, então a cidade deveria refletir a imagem de uma *urbe* higiênica, linda e ordenada.



**Figura 4 Quiosques no Centro do Rio de Janeiro, final do século XIX <sup>4</sup>**

In: Rio Antigo. Disponível em: < <http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/index>>  
Acesso em 7 de abril de 2004.

Assim, o discurso higienista não hesitou em apontar as formas populares de moradia, localizadas no centro da cidade, como a principal fonte de diversas doenças que assolavam o Rio de Janeiro da época. O centro era um verdadeiro antro de doenças, que inclusive maculavam a imagem do país no exterior, e por esse fato é declarada guerra aos cortiços, que passam a ser cerceados por diversas regras, impossibilitando a construção de novos e a restringir a reforma dos antigos.

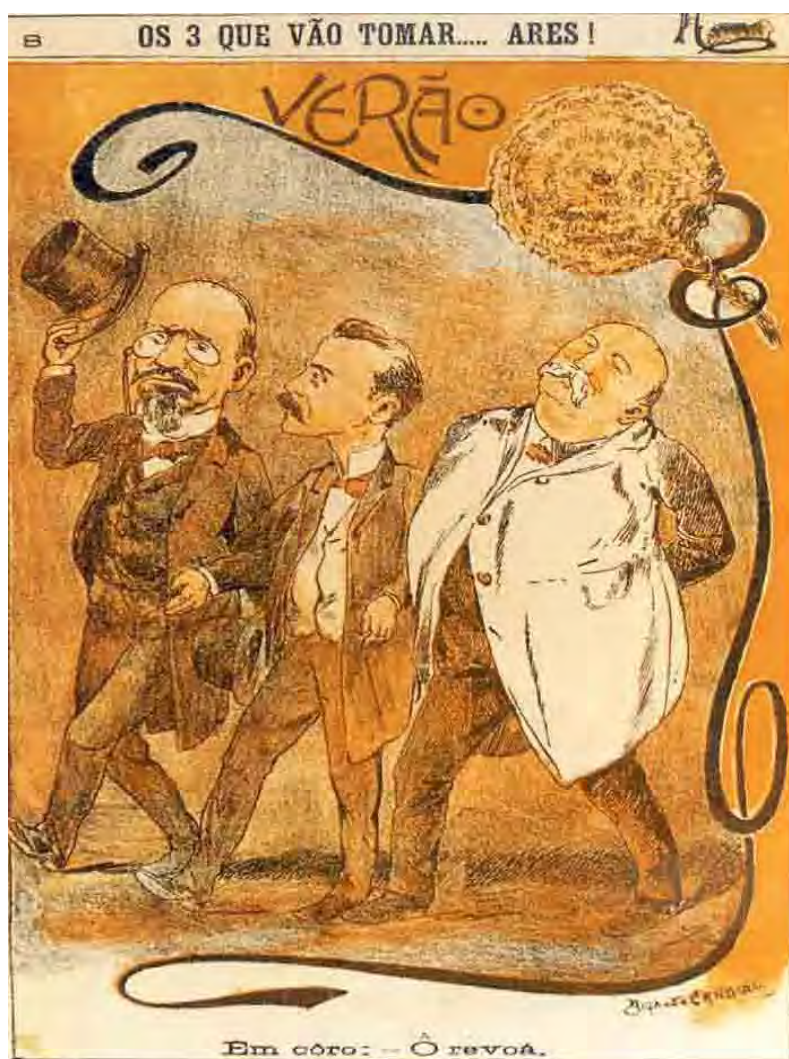
---

<sup>4</sup> Foi a construção da Avenida Central que “rasgou” o centro da cidade de ponta a ponta destruindo quarteirões, cortiços, quiosques e o sossego da população pobre do Rio. Esta fotografia é de Juan Gutierrez.

Cada vez mais, ficava nítida a incompatibilidade da estrutura da velha cidade colonial, com as novas formas de articulação urbana impostas pela nova ordem econômica, deixando aberto o caminho para a realização das grandes reformas urbanas, que viriam inserir a cidade e o país nos novos modelos de modernidade predominantes na Europa do século XIX. Para resolver tais problemas, Rodrigues Alves, que assumiu a presidência em 15 de novembro de 1902, aprovou, com o apoio do Congresso, a Lei 939, que alterou radicalmente a organização municipal do Distrito Federal, inclusive com o prefeito e seu substituto passando a ser indicados pelo presidente da República, sem a anuência do Senado.

Como governante da cidade do Rio de Janeiro, Alves escolheu o engenheiro Pereira Passos, diplomado em Matemática pela Escola Militar e com curso de Engenharia na França, que requisitou carta branca para governar o município. Passos iniciaria, a partir de 1903, um enorme programa de obras, com liberdade de desenvolver um projeto que desse uma imagem cosmopolita ao Rio de Janeiro, aos moldes de Paris.

As autoridades conceberam um plano em três dimensões: a modernização do porto, o saneamento da cidade e a reforma urbana. Para isso, um time de técnicos, com poderes ilimitados, foi, então, nomeado pelo presidente Rodrigues Alves; sendo eles o engenheiro Lauro Müller para a reforma do porto; o médico sanitarista Oswaldo Cruz para o saneamento, e o engenheiro urbanista Pereira Passos, que havia acompanhado a reforma urbana de Paris.



**Figura 5 A Larva<sup>5</sup>- 9/10/1903**  
**In: Revista Nosso Século nº17, p. 177.**

Vale ressaltar que a demolição dos casarios coloniais e a conseqüente expulsão das camadas populares, sem nenhum plano de apoio, seja por meio de indenizações em dinheiro ou da acomodação destes em habitações populares, por exemplo, acabaram tendo como resultado a incrementação do início do processo de favelização do Rio de Janeiro. Esses moradores, que

<sup>5</sup> A Larva era uma publicação de crítica excessivamente virulenta ao governo de Rodrigues Alves, visando em especial Seabra, Osvaldo Cruz e o Barão do Rio Branco, a propósito das obras do porto, da higiene da cidade e da Questão do Acre. Não somente o texto, mas as charges, primavam sempre pela mais acerba acrimônia dos comentários.

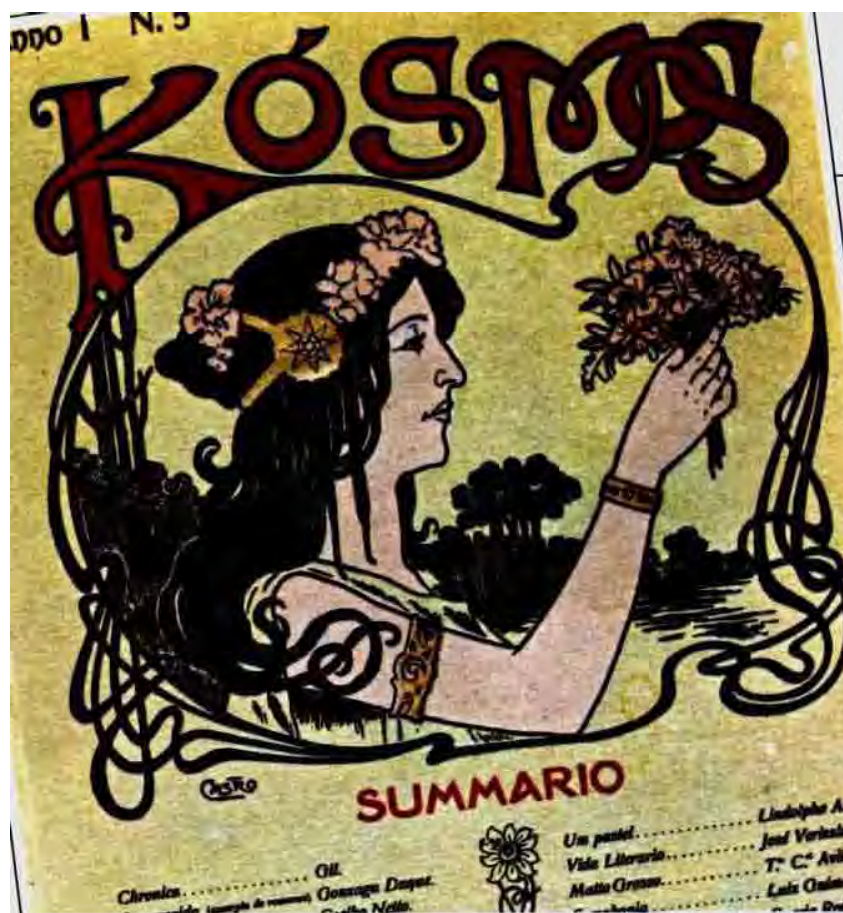
perderam as suas residências, aproveitavam seus destroços e acabaram por construir habitações nas encostas dos morros e, embora perseguidos na área central, tinham a tolerância das autoridades nos bairros da Zona Sul e na então distante Copacabana.

O início dessas demolições contou com o apoio de vários membros da intelectualidade nacional, como, por exemplo, Olavo Bilac em artigo escrito na Revista Kosmos:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas. [...] No abrir das paredes, ao ruir das pedras, no esfrelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso e 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. Com que alegria, cantavam elas - as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte! (BILAC, 1996, p. 183)

Vale lembrar o importante papel prestado pela Revista Kosmos, a favor desses novos valores da sociedade brasileira. Em 1904, surgiu o primeiro número da Kosmos, uma revista nos moldes modernos dos semanários internacionais, apresentando, portanto, uma publicação bem cuidada de acabamento primoroso. Em seu conteúdo constavam manifestações artísticas e literárias, crônicas e reportagens sobre eventos sociais da elite endinheirada da cidade do Rio de Janeiro. Colaboravam nesta revista: Arthur Azevedo, Gonzaga Duque, Capistrano de Abreu, e Euclides da Cunha . Pesavento (2002, p.188) comenta:

A revista Kosmos criava e difundia uma versão glamourizada da imagem desejada da elite cultural carioca, a qual se considerava no centro da cena nacional, o que não deixava de ter correspondência com a realidade cultural brasileira. Como elite, ela se revestia de autoridade de dizer o país, dizendo a cidade transformada.



**Figura 6** Capa Revista Kosmos - Maio de 1904

In: Revista Nosso Século nº 10, p.220.

O conjunto de obras promovido, naquela ocasião, não buscava somente o aspecto arquitetônico, mas também expulsar a população pobre do centro da cidade. Visava à eliminação da pobreza e dar visibilidade ao modernismo europeu para todos aqueles que circulavam por lá, como, por exemplo, aqueles que chegavam ao Brasil pelo porto localizado na Praça Mauá e iam para a área

nobre da cidade, e ainda, para a elite local, que ao sair da zona sul para ir ao exterior, utilizava-se do mesmo porto, tendo que transitar pela área central.

Tais mudanças, cujo objetivo era a eliminação das camadas desfavorecidas e dar um visual europeu a essa área do Rio de Janeiro, era o anseio daqueles que comandavam o plano de remodelação da cidade.

O traçado largo (inclusive com uns metros a mais que determinada via de Buenos Aires, somente por competição com a capital argentina e, assim, para bradar que a avenida brasileira era mais larga), seus jardins e edificações, a organização espacial e os prédios do Teatro Municipal, Biblioteca Nacional, Escola de Belas Artes, e dos Poderes Legislativo e Judiciário deram também importância e caracterizaram a Avenida Central como marco importante da *Belle Époque* no Rio de Janeiro. Além disso, propiciou um verdadeiro desfile de modas, com a população exibindo vestimentas de estilo europeu.

No entanto, a Avenida Central e a sua extremidade sul, a Praça Floriano, não dissimulara a um olhar mais atento a verdadeira formação heterogênea, pobre e mestiça da população carioca, que ali continuou a interagir e, ainda, em pouco tempo, ficavam à mostra de quem por ali passava, os barracos da Favela da Providência e do morro de Santo Antônio.



**Figura 7 Av. Central e o Morro do Castelo**

In: Rio Antigo. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/rioantigo>>. Acesso em 7 de abril de 2004.

Assim, nos primeiros anos do século XX, os valores da sociedade brasileira, ao menos os de sua elite, estavam a mudar, e muitas dessas mudanças refletiam no espaço urbano, principalmente no do Rio de Janeiro, principal cidade do país na época. O país tentava modernizar-se a qualquer custo; livrar-se do passado monárquico e colonial, sempre associado ao atraso; importar um modelo cultural europeu, mais precisamente francês; atrair investidores ingleses e norte-americanos; e, por fim, ter a própria cidade, ter o espaço urbano como símbolo de modernidade, em oposição ao espaço rural, atrelado ao atraso.

## 2.5 A CRÔNICA E O RETRATO DA CIDADE

*“Aí vou escorregando para o passado, coisa que não interessa no presente. O passado que o jovem leitor há de saborear é o presente, lá para 1920, quando os relógios e os almanaques criarem asas”. Machado de Assis*

Tanto Candido (1992) quanto Arriguci Jr. (1987) lembram que a crônica é uma conversa ao rés do chão. Desde o folhetim, com José de Alencar, o cronista escreve a seu leitor em uma linguagem simples, coloquial, criando a ilusão de que, durante a leitura, está presente, falando de modo fluente e despreocupado. Os assuntos cotidianos e próximos são tratados como se dois amigos conversassem. O texto reproduz a conversa, transitando entre fatos diversos, ligando-os pelo humor ou pela livre associação.

A crônica está ligada, então, a um meio de comunicação de massa, na forma escrita, e mais estreitamente à informação. Segundo Benjamin (1989), a informação, paralela ao romance, se desenvolve com a consolidação da burguesia como uma nova forma de comunicação. Ela deve ser compreensível por si e para si, exigindo verificação imediata. Constituída por seu caráter perecível, a informação difere da narração tradicional, em que a autoridade do narrador está enraizada na distância temporal (do velho que conhece a tradição de seu povo) ou na distância espacial (do viajante que conheceu culturas diferentes).

No século XIX, as crônicas foram publicadas numa seção específica do jornal, denominada “folhetim”, localizada no rodapé. Nessa época, os jornais brasileiros já haviam incorporado nas suas páginas a publicação de romances

em capítulos, traduzidos dos jornais franceses. Assim como na França, eles passaram a ser publicados no rodapé, aumentando a venda dos jornais. A partir do momento em que outros textos, que não os capítulos dos romances, passaram a ser publicados neste mesmo espaço, uma certa confusão foi criada, pois todos se referiam aos diferentes textos como folhetim. Inicialmente, o termo folhetim designava somente o romance em capítulos no rodapé do jornal. Com a introdução, no mesmo espaço, de um “artigo” leve comentando os acontecimentos cotidianos da cidade, esses textos também passaram a ser chamados de folhetim.

A idéia básica da crônica folhetinesca é entreter o leitor, transformando o cotidiano da cidade em capítulos de um romance, como se fosse um “folhetim-romance-realidade”, isto é, um romance baseado nos fatos que aconteceram durante a semana. Ao mesmo tempo, o uso do termo crônica para este estilo literário se difundiu e passou a ser usado como sinônimo dos comentários da semana que, geralmente, eram publicados aos domingos. A palavra crônica, portanto, passou também a designar o relato semanal e atual sobre a vida na cidade e, como lembra Coaracy (1961), é comentário que exprime um ponto de vista pessoal sobre questões que vem, cada vez mais, despertando o interesse do leitor. A palavra folhetim foi sendo lentamente abandonada e o termo crônica generalizou-se no fim do século XIX, ganhando nova vida com a chegada da *Belle Époque*.

Os cronistas–folhetinistas registravam fatos circunstanciais e se preocupavam em manter uma relação de confiança com os leitores se comprometendo, assim, em manter a veracidade dos fatos relatados, às vezes

exclusivamente do seu ponto de vista. Escreviam numa linguagem coloquial e muitas vezes num tom vivaz, para tornar a leitura agradável e divertida. Dentre os cronistas folhetinistas dos meados do século XIX podemos destacar o José Maria da Silva Paranhos - Visconde do Rio Branco, Francisco Otaviano de Almeida Rosa, Machado de Assis, José de Alencar, França Júnior, Joaquim Manoel de Macedo e Ferreira de Menezes.

Nas crônicas, o vínculo com o cotidiano é mediado pelas notícias de jornal, acontecimentos locais, nacionais ou estrangeiros, um crime, um discurso na câmara, uma peça de teatro, uma guerra, o analfabetismo, uma eleição, curandeiros, a inauguração do bonde são eventos noticiados no jornal, os quais o cronista explora em suas crônicas, adotando, na maior parte das vezes, um ponto de vista inusitado. De todo modo, para fazer parte do mundo do leitor, o acontecimento deve existir na página do jornal. Por isso, às vezes, um prosaico acontecimento pessoal funciona como luta contra o esquecimento dos miúdos fatos da vida no meio da multidão. É uma forma de homens comuns encontrarem o jornal. E pela ficcionalização do trivial, a banalidade do indivíduo dentro de sua casa ganha a força de um fato relevante.

No âmbito do jornal, a abordagem do cronista vai do acontecimento particular aos temas permanentes. O efêmero é o ponto de partida, mas ele apenas sustenta a crônica quando mesclado com a reflexão ou com uma abordagem lírica. A crônica, discurso coloquial, aproxima-se do leitor para lhe falar no pé do ouvido, problematizando uma necessidade humana inalienável, a de captar o universal no mergulho em si mesmo ou, mesmo, simplesmente desenvolver-se como sujeitos autônomos. Pelo humor, pelo comentário, por

uma expressão individual (sofrida ou não, lírica ou reflexiva), os acontecimentos imediatos são vistos de modo significativo. O cronista passa, de uma certa forma, a orientar os leitores que estavam desorientados pelas mudanças urbanas e pelos novos padrões de convivência.

A mistura do discurso prosaico a referências eruditas, na citação de clássicos ou paródia de formas consagradas revela a liberdade do cronista para manipular as diversas formas expressivas da tradição. A vida humilde ou os grandes acontecimentos políticos, a fala da rua ou o tom bíblico, o próximo e o distante fundem-se em seu discurso, fruto de sua ligação estreita com a atualidade e de seu compromisso de alcançar o leitor.

As crônicas, definidas pelo caráter híbrido, misturam jornalismo e literatura. Não há separação entre o artesão (jornalista), forma de ganha-pão, e o artista (poeta), trabalho isolado e distante do real. Do espaço no jornal, destinado a variedades, o folhetim gerou dois tipos de textos independentes. O romance-folhetim, na Europa, trouxe as condições da vida urbana (o terror, a violência...) para as páginas do jornal, em uma estrutura peculiar, episódica, que não era nem do romance, nem a do conto. A crônica, por sua vez, como imitação do discurso oral, simula a conversa entre o autor e o leitor, trazendo ao jornal uma percepção subjetiva do mundo. Em ambos os casos, em vez de forma degradante do uso da linguagem, crônica e folhetim abriram espaço para ampliar a representação da realidade sem preconceito de separar alta e baixa literatura.

O cronista volta-se às vivências imediatas da cidade, para aquilo que escapa às notícias veiculadas pelo jornal. Ou destaca uma percepção inusitada

de um fato noticiado, ou percebe um gesto mínimo na rua, no bonde, na casa de alguém, que exprime o modo de as pessoas se apropriarem dos objetos. A crônica, como fato cultural, dialoga com a condição histórica de sua produção. Assim, no século XIX, tem-se a consolidação da forma industrial de produção, da mediação da mercadoria, dos grandes centros urbanos, da burocracia, do padrão burguês elevado à universalidade. Nesse caso, o cronista ocupa o espaço do jornal, encenando na sua própria voz, os impasses gerados por um novo modo de comportamento. Ele traz para seu discurso os sinais de uma cidade em transformação, de ritmo acelerado, com novos padrões de sociabilidade. Ao destacá-los, o cronista simula um diálogo, a fim de se colocar na posição do narrador experiente, de larga sabedoria, capaz de dar conselhos, ou se põe como cúmplice de seu leitor, como quem compreende a dificuldade de entender a lógica da nova máquina do mundo.

Com a chegada da modernidade, a cidade pressupõe, então, um *ethos urbano* (regras e normas sociais para se viver na metrópole moderna). De um lado, há a aspiração à ordem, à segurança, à beleza e à saúde (higiene), princípios ordenadores do conjunto da sociedade; simultaneamente, de outro, há a destruição da antiga cidade, a repressão e a exclusão dos marginais do sistema, a ameaça da multidão e do diferente. O *flâneur*, em relação à massa, constrói a fisionomia da cidade, desenhando os novos tipos. Não é casual o insistente uso de imagens naturais para representar a cidade, como se ela fosse uma selva, por exemplo, pois a tendência é a de naturalizar o comportamento das pessoas dentro do novo ambiente. O habitante da cidade experimenta uma sensação de estranhamento, como se fosse estrangeiro, seja perante as mudanças da cidade,

seja nos locais pouco freqüentados por ele. Uma das principais características apresentadas pelos cronistas, enquanto um tipo especial de *flâneur*, é seu olhar aguçado sobre o cotidiano da cidade, ligando a vida do dia-a-dia aos jornais e, conseqüentemente, aos leitores, verdadeiros atores da vida na cidade.

À primeira vista, história e crônica se apresentam como antagonistas, já que a primeira é marcada pelo método e a erudição e a segunda por ser acessível e leve. Porém, ambas, cada uma a seu modo, têm como matéria-prima o tempo e, a partir dele, constroem memórias e desenham identidades. O historiador, quase sempre, toma a temporalidade em grandes intervalos, são séculos, eras. O cronista é o historiador das coisas miúdas, do cotidiano, traçando, assim, a possibilidade de identificarmos o rosto humano na história.

A crônica mostra que a construção que se faz sobre a temporalidade, seja o cronista ou o historiador, é sempre uma leitura do real, que traz em si a subjetividade da seleção e da interpretação e não o real redivivo como queriam os positivistas. Obra literária que é, a crônica não pode ser tomada como mero testemunho dos fatos, à medida que a realidade é ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. Segundo Velloso (1996, p.3): “A realidade histórica é mero instrumento, matéria-prima sobre a qual trabalha o artista quando recria a realidade. Porém, contextualizar a obra em seu tempo não é suficiente, é preciso, conforme Candido (1985, p.12): “[...] ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade”. Ainda segundo Candido (1985, p.20), “A arte é social em dois sentidos:

depende da ação do meio e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo”.

A crônica começou a consolidar-se no país em meados do século XIX e, desde então, tornou-se um gênero quase obrigatório para os jornais brasileiros. Basta um rápido panorama dos principais veículos nacionais: os de maior tiragem e alcance contam com cronistas em seus quadros, senão diária, ao menos semanalmente. Ligado, em sua gênese, ao folhetim, compreendido aqui não como o romance, mas como o espaço plural que abrigava uma série de textos voltados ao entretenimento. Ao tratar da gênese da crônica, Coutinho (1971, p. 123) explica que:

Quem percorrer os jornais deste período observará que, no seu bojo, atenuando as exuberâncias da paixão política, insinuava-se algo que tinha principalmente um objetivo: entreter. Era a crônica destinada a condimentar de maneira suave a informação de certos fatos da semana ou do mês, tornando-se assimilável a todos os paladares. Quase sempre visava, sobretudo o mundo feminino, criando, em conseqüência, um ambiente de finura e civilidade, na imprensa, que exerceu sensível efeito sobre o progresso e o refinamento da vida social brasileira.

Num tempo de transição entre a forma imortal do livro e a folha descartável do jornal, sabe-se que, no Brasil, os primeiros jornalistas eram escritores. O aumento do ingresso dos literatos no jornalismo é resultado das oscilações sociais e econômicas geradas no final do Império e inícios da República, o que acabava impedindo o desenvolvimento amplo do mercado editorial. Como já não havia mais uma aristocracia tão disposta a assegurar a sobrevivência dos intelectuais, estes se viram compulsoriamente arrastados para

o jornalismo, o funcionalismo ou a política. Os livros de autores brasileiros eram poucos e baixas eram as tiragens.

Assim, a reputação do autor passou a ser cada vez mais determinada pelos periódicos, cujos consumidores eram ainda as algumas mulheres alfabetizadas da elite, estudantes, literatos ou aspirantes a literatos com um gosto francófilo e que mudava de acordo com a moda. A migração dos escritores para os jornais e a profissionalização da primeira atividade fora comentada por Bilac, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias* do dia 2/8/1903:

Hoje, não há jornal que não esteja aberto à atividade dos moços. O talento já não fica à porta, de chapéu na mão, triste e encolhido, farrapão e vexado, como o mendigo que nem sabe como há de pedir a esmola. A minha geração, se não teve outro mérito, teve este, que não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs o trabalho. Antes de nós, Alencar, Macedo e todos os que traziam a literatura para o jornalismo, eram apenas tolerados: só a política e o comércio tinham consideração e virtude. Hoje, oh! espanto! Já há jornais que pagam versos! (BILAC, 1996, p.56)



**Figura 8 Olavo Bilac – caricatura**  
In: Revista Nosso Século nº 10 , p.213.

Foi, pelo jornalismo, que o meio cultural brasileiro se manteve em contato com os grandes centros estrangeiros e os escritores puderam alcançar um maior número de leitores. A atividade na imprensa dava a esses escritores reconhecimento público e prestígio intelectual e político.

### 3 MACHADO DE ASSIS: O CRONISTA E A CONSTRUÇÃO DA METRÓPOLE TEXTUAL

*“ E tu, cidade minha, airosa e grata,  
Que ufana miras o faceiro gesto.  
Nessas águas tranqüilas,  
namorada. De remotos, magníficos  
destinos.” Machado de Assis*

Ao se reconstruir as imagens do Rio de Janeiro antigo, busca-se a reflexão em busca da legibilidade da cidade, por meio da representação que Machado de Assis faz dela em suas crônicas. Dotado de um olhar individualizado, esse escritor, escolhido como representante de um momento especialmente demarcado no percurso da Modernidade, ensina que o conceito de cidade é um espaço movente e heterogêneo, no qual tempos e lugares se misturam em cruzamento de signos.

Machado de Assis, observador atento da cidade do Rio de Janeiro, utilizou-se do espaço literário para refletir sobre os acontecimentos da história urbana do Rio de Janeiro. Sendo assim, portou-se como um retratista da sociedade carioca na segunda metade do século XIX. Machado inventa o mundo a partir do Rio de Janeiro, por meio de suas obras pode-se conhecer muito da história e das relações sociais do Brasil no fim do século XIX e início do XX.

A obra machadiana movimenta-se num espaço urbano de ação contemporânea, de onde emerge a visão do Brasil dos oitocentos, um espaço que abria as fronteiras para novas possibilidades, um Rio de Janeiro em via de se transformar na metrópole dos trópicos. Para Luzia de Maria, as obras de Machado de Assis revelarão: “Costumes e hábitos, a moda, as crenças, as relações de ordem social, ou mesmo as relações familiares no conjunto das normas burguesas, a posição da mulher e tudo que havia de hipócrita na sociedade”.(MARIA, 1986, p.36)

Machado projeta a cidade como parte integrante de sua obra, por ela ser o habitat natural do homem civilizado. Pode-se dizer que as relações urbanas não aparecem propriamente dissecadas nas obras machadianas, antes, estão diluídas nos outros conflitos do texto - amorosos, políticos, morais - associadas à maioria das ações das personagens. Assim Bastide (1940, p.1) escreveu em seu artigo *Machado de Assis, paisagista*:

[...] reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante, ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão “mallarmeneana” de presença, mas presença quase alucinante de uma ausência.

No Brasil, as elites, desde a independência, inculcaram ao país modelos culturais europeus que podem ser descritos como cosmopolitas. Segundo o conceito tradicional, o cosmopolita é um homem aberto, tolerante, mundano e aberto à modernidade. Dessa forma, não surpreende que Joaquim Nabuco (1974), afirmasse ser a história europeia a sua história, e que a paisagem

européia era a sua paisagem, e afirmava ser um espectador de seu século do que de seu país, para ele a peça é a civilização, e estava sendo representada em todos os teatros da humanidade, ligada pelo telégrafo.

O Rio passa a ser um organismo vivo, palpitante, mas, na visão de Machado de Assis, já se configuram os inícios da lei da selva. A cidade é o palco das paixões, das intrigas, dos amores e das decepções das pessoas que ali habitam. Com certeza, não mais existe aquela empatia que unia a personagem à paisagem, concebida como um halo da natureza, na concepção romântica. Pelo contrário, a cidade passa a ser o espaço de análise, por excelência, de processos políticos, sociais e culturais.

Sobre isso Brito Broca dirá:

Se lhe interessava, acima de tudo, a alma dos personagens, o reconhecia que ela estava ligada a uma estrutura material e não podia agitar-se no espaço sem uma base física. A presença do Rio, com seus usos e costume, suas ruas e praças, seus bairros e praias, seus sobradões coloniais, suas andorinhas e cabriolés, constituía em sua obra o limite e ao mesmo tempo, a amplitude do Realismo psicológico em que ela se molda ( BROCA, 1958, p. 207)

O olhar machadiano recai sobre os tipos e hábitos sócio-culturais de uma metrópole em desenvolvimento. Não se deve considerar apenas a observação da realidade urbana voltada para uma simples narrativa de costumes, mas também a observação de aspectos do homem e da sociedade.

Segundo Brayner (1979, p.67), “A observação urbana mescla-se à generalização de conceitos sobre a natureza humana, que terão nos romances mais amplos recursos de realização ficcional”.

A literatura, em especial as crônicas, foi particularmente sensível a estas mudanças, que atuaram diretamente sobre o *modus faciendi* do autor, fazendo emergir uma nova maneira de encarar a realidade circundante e refleti-la nas páginas dos livros, e, em especial, dos periódicos, tornando a escrita mais ágil, mais eletrizante e febril, pois as temáticas incorporam a nova realidade do progresso técnico.

A crônica, gênero literário com forma e conteúdo comprometidos com aspectos do cotidiano, mostra-se fundamental no estabelecimento da relação entre ficção e história, principalmente quando nos referimos às últimas décadas do século XIX no Rio de Janeiro. Neste período, o gênero alcançou grande público e envolveu muitos literatos em sua elaboração, entre eles Machado de Assis. Para Massaud Moisés:

A crônica ocupa, na obra de Machado de Assis, um lugar especial: estava, por assim dizer, no seu sangue; com ela se identificou de tal modo que, sem avaliarmos o papel que essa modalidade literária desempenhou ao longo de sua trajetória, corremos o risco de ficar com uma visão incorreta de seu perfil literário. ( MOISÉS, 2001, p.109)

As crônicas cariocas da *Belle Époque* , que foi o gênero literário que se impôs nesse período no Rio de Janeiro e teve como veículo de difusão os jornais - discutem a relação entre o progresso e a tradição, em que o primeiro – e com ele a transformação urbana – é entendido como inexorável, ao passo que o conceito de tradição se relaciona com um alerta à consciência nacional para a preservação dos monumentos do passado da memória e do patrimônio cultural da cidade.

A estréia de Machado de Assis no mundo das letras deu-se na *Marmota Fluminense*, dirigida por Paula Brito. Em 1858, o jovem Machado estréia como prosador, e se revela como narrador polemista e crítico. Desse momento em diante, o jovem escritor é um profissional da imprensa. Colabora no *Paraíba* de Petrópolis e no *Correio Mercantil*. Em *O Espelho*, revista de costumes, lança suas primeiras críticas teatrais. Em 1860, Quintino Bocaiúva o convida para colaborar no *Diário do Rio de Janeiro*, depois atua na *Semana Ilustrada* (1860-1876) e por fim no *Jornal das Famílias* (1863). Em 1883, começa sua parceria com a *Gazeta de Notícias*, no qual escreveu suas mais famosas crônicas: *Balas de Estalo* (1883-1886), mais tarde a série *Bons Dias* (1888-1889) e depois *A Semana* (1892-1897).

E a crônica foi a forma de passagem entre o livro e o jornal, subscrevendo um novo estilo, contaminado pelo enquadramento fragmentário da diagramação das folhas, pela pressão dos horários e pela velocidade da própria movimentação das rotativas. As novas técnicas de impressão e edição barateiam a imprensa, a linguagem mais simples da crônica facilita o seu consumo cotidiano pelas camadas alfabetizadas, em que pesem serem minoritárias no Brasil: Para Sevcenko ( 1985, p. 94-95), “Cria-se, assim, uma opinião pública urbana, sequiosa do juízo e da orientação dos homens de letras que preenchiem as redações”.

Todas essas mudanças são resultado da velocidade com que a tecnologia avançava no tempo e foram sentidas de forma contundente – e concomitante com as transformações econômicas e sociais – na produção

literária. Do lento livro passa-se à imprensa veloz. Segundo Habermas (1992, p.218):

A história dos grandes jornais na segunda metade do século XIX, sobretudo na Europa, demonstra que a atividade redacional já tinha, sob a pressão da transmissão de notícias de um modo tecnicamente mais avançado, se especializado de uma atividade literária para uma atividade jornalística: a seleção do material se torna mais importante do que o artigo de fundo; a elaboração e a avaliação das notícias, a sua revisão e preparação se tornam prioritárias em relação à obediência efetiva, do ponto de vista literário, de uma linha.

Do livro passa-se à transitoriedade da folha que morre. Do livro de poucos leitores, passa-se ao grande público. Muito embora, no caso brasileiro, a circulação do jornal, quando comparado à venda de mais de um milhão de edições das gazetas anglo-saxônicas, fosse medíocre, não chegando a 50 mil exemplares no final do século XIX. Mesmo assim, superava a vendagem dos livros e alguns escritores perceberam este potencial do jornal na veiculação de suas idéias.

Esse foi, sem dúvida, o caso de um dos nossos grandes literatos brasileiros. Publicando suas crônicas por quatro décadas no cenário nacional, especialmente no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, no período de 1881 a 1897. Machado de Assis vivenciou o instante híbrido em que o jornal se configurava como nova forma, mas que ainda conservava vestígios do livro, muito embora se movesse cada vez mais ágil pelos trilhos do tempo, atendendo a demanda de um olhar que já se habituava, pouco a pouco, a uma nova velocidade, a uma nova pressão.

A *Gazeta de Notícias*, fundado em 1874 por Ferreira de Araújo, era o jornal mais lido e respeitado do Rio de Janeiro, conhecido, segundo Gledson

(1996, p.13) “ [...] por um posição sensata e moderada do regime republicano.” Esta posição custou ao jornal a suspensão entre novembro de 1893 e janeiro de 1894, pela censura de Floriano Peixoto. A *Gazeta* contava com vários colaboradores famosos como Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, Raul Pompéia, Capistrano de Breu, Joaquim Nabuco, e Machado de Assis, responsável pela coluna “A Semana”. As crônicas de *A Semana* têm como tema o cotidiano da cidade, retratado de forma peculiar pela escrita de Machado de Assis. A seção, no entanto, não era nova, pois segundo Gledson, sempre houve uma coluna na *Gazeta* intitulada “Crônica da Semana” escrita, sob o pseudônimo de Cantumirim (pequeno historiador) e de qualidade inferior à de Machado. A *Gazeta* também registrava a crônica da efervescência mundana da época, descrevendo a vida elegante da Capital Federal em colunas como o “Binóculo” de Figueiredo Pimentel, que saudava as transformações da cidade com a frase “Rio Civiliza-se”.

Entre a narrativa livresca antiga e a notícia *à la minute* tardo-moderna, a época de Machado conheceria a escritura de passagem da crônica, situada entre o fato e a ficção, entre o olhar fotográfico e o da imaginação, entre a literatura e a anti-literatura, entre a permanência e a recorrência, entre a leitura individual e a coletiva, entre a casa da palavra e o olho da rua.

Ao entregar-se por inteiro à nova locomotiva dos tempos, permitindo que seu texto circulasse pelas mãos das massas e fosse descartado no dia seguinte tal qual papel velho ou letra morta, apostou tanto no jornal que chegou a anunciar ingenuamente o fim do livro. Tal argumento deu-se no texto “O

jornal e o livro” (*Correio Mercantil*, 1859), no qual o autor justifica sua apologia assim:

Quem enxergasse na minha idéia uma idolatria pelo jornal teria concebido uma convicção parva. Se argumento assim, se procuro demonstrar a possibilidade do aniquilamento do livro diante do jornal, é porque o jornal é uma expressão, um sintoma de democracia; e a democracia é o povo, é a humanidade. (ASSIS, 1985, p.943)

E foi por meio da crônica, que Machado percebeu o jornal não só quando se ajustou a ele por meio da linguagem da crônica. Foi nos próprios temas que abordou, que se percebe a sintonia do escritor carioca com a nova atividade profissional que se delineava na virada do século XIX para o XX. Ele antecipa questões que, guardadas as devidas proporções de velocidade contemporânea, são atuais. Em crônica de 4/12/1890, Machado escreveu:

Acontecimentos parecem-se com os homens. São melindrosos, ambiciosos, impacientes, o mais pífilo quer aparecer antes do mais idôneo, atropelam tudo, sem justiça nem modéstia... E quando todos são graves? Então é que é ver um miserável cronista, sem saber em qual pegue primeiro. Se vai ao que lhe parece mais grave de todos, ouve clamar outro que lhe não parece menos grave, e hesita, escolhe, torna a escolher, larga, pega, começa e recomeça, acaba e não acaba. (ASSIS, 1996, p. 159)

Neste texto, já havia uma percepção de Machado de Assis sobre o *lead*: “Podem arranjar as crônicas de maneira que os acontecimentos fiquem sempre em cima; a parte inferior das linhas cabe às considerações de menor monta, ou absolutamente estranhas. Moralmente, é assim que escrevo” (ASSIS, 1996, p.160). Machado antecipa e capta do movimento dos tempos, essa nova

mirada de um leitor que tem pressa e que, portanto, não tem tempo para chegar até o fim do texto. O mais importante, então, deve ficar no começo para que o leitor, caso queira interromper a leitura, não perca o melhor. O autor entende também que o leitor dos novos tempos não quer mais só ficção, quer informação.

Nessas condições, o cronista retira, cada vez mais, do próprio jornal o gancho que irá compor o texto. Às vezes, escrevia a partir da leitura de uma notícia local; outras vezes, eram os telegramas estrangeiros que o inspiravam; e houve vezes em que a simples leitura de anúncios dava-lhe o insumo necessário para criar uma pérola. E como as notícias proliferam pela cidade, nesta segunda crônica o problema passa a ser o da sua seleção.

Machado torna-se intérprete de um amanhã, cada vez mais, veloz e complexo, antecipando aqui uma outra questão: o impasse pelo qual passa todo e qualquer jornalista na hora de selecionar o que é ou não notícia num universo recheado de acontecimentos cotidianos. Contemporaneamente, com a transformação do jornal numa empresa, a seleção e divulgação dos fatos passam por várias etapas que, embora mais complexas na divisão de funções que acarretam, têm o intuito de agilizar o processo informativo. Num Rio de Janeiro cheio de contrastes, Machado de Assis, por meio de suas crônicas, analisa a realidade urbana. Faz indagações do dia-a-dia, reflete o Rio de Janeiro, utilizando-se de um estilo sóbrio, reduzido ao essencial, enfim disseca o mundo. A crônica de Machado é arte literária, sendo matriz de um conjunto de cronistas que deram relevo ao gênero durante todo o século XX entre eles Mário de Andrade, Rubem Braga, Drummond, Clarice Lispector.

O texto de Machado de Assis, em suas crônicas, segundo (1982, p.52):

[...] ganha relevo e sentido enquanto prática social e permite sua decifração fundada numa ironia estratégica, na qual falam muitas vozes, todas mediadoras da “verdade” do escritor, que se utiliza delas de múltiplas formas, sem que a opinião de Machado de Assis se imponha autoritariamente. Essas vozes são criadas e encenadas como opiniões sociais sem que seja portadora de verdade positiva.

O grande assunto das crônicas machadianas são inúmeros e os múltiplos narradores, que em seus movimentos vão construindo o mapa discursivo da cidade.

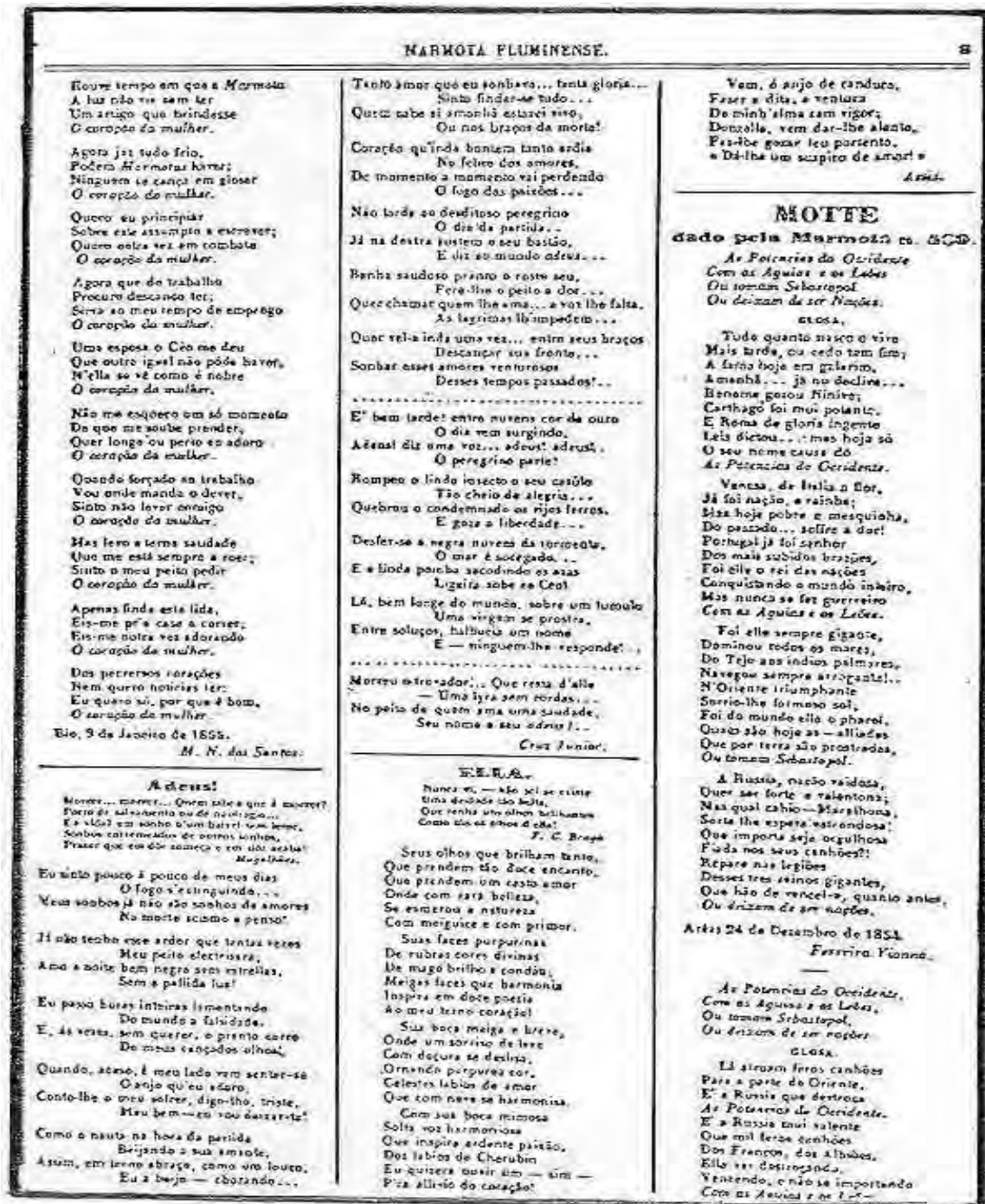


Figura 9 Marmota Fluminense.<sup>6</sup>

In : Jornais antigos. Disponível em : <<http://www.novomilenio.inf.br>> Acesso em 2 de junho de 2004.

<sup>6</sup> Página da *Marmota Fluminense*, editada no Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 1855, em que é estampado o poema *Ella*.

A partir dos estudos de Facioli, a crônica machadiana passa a ser estudada de forma a ter igualdade com seu trabalho de romancista, contista e crítico. Para Valentim Facioli:

[...] a crônica nasce, na prática da escritura cotidiana, com o surgimento dos primeiros jornais e revistas: Depois de 1860, passa a existir um número proporcionalmente grande de jornalistas e escritores que praticam a crônica moderna e lhe dão dignidade de gênero literário". Esta dignidade é acentuada através da cronística de Machado de Assis que ultrapassou amplamente sua característica inicial de simples amenidade, de comentário descompromissado dos pequenos sucessos do cotidiano. (FACIOLI, 1982, p.39)

Em sua última entrevista, Carlos Drummond de Andrade enfatiza que, devido à sua natureza "fugitiva e fugidia", a crônica passa depressa. No entanto, o autor alerta que, não obstante, deve-se reconhecer que:

As crônicas escritas há mais de cem anos, por um cidadão chamado Machado de Assis estão hoje vivas como naquele tempo. Os acontecimentos perderam a atualidade, mas a crônica não perdeu, porque ela traduz uma visão tão sutil, tão maliciosa, tão viva da realidade, que o acontecimento fica valendo pela interpretação que Machado de Assis deu (ANDRADE, 1999, p.13).

Confirmam-se as palavras de Drummond, por meio deste fragmento de crônica de 6/9/1892, da série *A Semana*. Nesta crônica, Machado adverte que: "[...] o livro da semana dou um obituário, e não terás lido outra coisa, fora daqui senão mortes e mais mortes" ( ASSIS, 1994, p. 51). O tema a morte e a narrativa se estendem pela apresentação dos nomes das pessoas que partiram naquela semana.

No entanto, apesar de estes nomes perderem a atualidade, a introdução do texto é interessante devido à alusão do autor à morte com prazo determinado:

Qualquer de nós teria organizado este mundo melhor do que saiu. A morte, por exemplo, bem podia ser tão-somente a aposentadoria da vida, com prazo certo. Ninguém iria por moléstia, mas por natural invalidez; a velhice, tornando a pessoa incapaz, não a poria a cargo dos seus ou dos outros. Como isto, andaria assim desde o principio das cousas, ninguém sentiria dor nem temor, nem os que fossem, nem os que ficassem. Podia ser uma cerimônia doméstica ou pública; entraria nos costumes uma refeição de despedida, frugal, triste, em que os que iam morrer dissessem as saudades que levavam, fizessem recomendações, dessem conselhos, e se fossem alegres.(ASSIS, 1985, p.49-51)

Estas linhas apresentam um encanto que permanece através dos tempos, pois as conjeturas presentes no texto levam o leitor à reflexão sobre a fugacidade da vida, tema que não perde a atualidade em nenhuma época da “comédia humana”. Além disso, a morte geralmente é retratada como algo doloroso e traumático, aspecto que o escritor procura relativizar com a sugestão da morte não apenas como perda, mas, devido à previsibilidade, como algo programado e, de tal forma, isento de surpresas.

Desse modo, de acordo com Arrigucci Jr. (1987, p.59), nas crônicas de Machado de Assis seria notável :

A arte da desconversa: refinada, alusiva, muitas vezes maldosa e sempre irresistível. Ninguém escapa a tanta movimentação e humor, mesmo depois de todos esses anos do desaparecimento dos fatos que mostraram aquelas páginas extraordinárias.

Nota-se, portanto, que Machado de Assis, apesar de ter como pré-requisito o comentário dos fatos semanais, investe suas impressões sobre esses fatos de uma literariedade mais expressiva, à medida que o fato fica em segundo plano e o que prevalece é a interpretação.

Observa-se, dessa forma, que as crônicas de Machado procuram desvencilhar-se da obrigatoriedade de retratar as semanas, qualidade que evita que se tornem datadas e situadas, já que isso pode ser compreendido como um dos empecilhos para a permanência da crônica. Outra característica fundamental da produção machadiana encontra-se na provocação do leitor, pois, em suas páginas, o leitor está sempre presente, como visto no fragmento. O leitor é, então, segundo Arrigucci Jr (1987, p.57):

O interlocutor assíduo e participativo que tanto pode ser aliado ou adversário, sempre, porém, referência destacada. Daí resulta uma infatigável cumplicidade entre escritor e leitor, porque as provocações do primeiro estimulam um estado de vigília permanente.

Tais circunstâncias podem ser identificadas nas crônicas, nas quais o diálogo constante com seus leitores estabelece uma maior aproximação entre os interlocutores.

Deve-se considerar, também, o registro cronístico de aspectos relevantes do cotidiano do Rio de Janeiro, por meio de comentários, aparentemente banais, sobre determinada situação, com injeção de elementos ficcionais, numa fusão entre reportagem de jornal e conto. Para Pesavento (2002, p.12), “Machado resgata uma sensibilidade da vida urbana de sua

época, recolhendo aquele viés da cidade moderna em transformação”. Essa afirmação pode ser constatada em crônica de 4 /5/ 1893:

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o Senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente; todos respiravam felicidade, tudo era delírio. Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembro ter visto. Essas memórias atravessaram-me o espírito, enquanto os pássaros treinavam os nomes dos grandes batalhadores e vencedores, que receberam ontem nesta mesma coluna da *Gazeta* a merecida glorificação. No meio de tudo, porém, uma tristeza indefinível. A ausência do sol coincidia com a do povo? O espírito público tornaria à sanidade habitual? (ASSIS, 1985, p. 583)

Em 11 de novembro de 1897, o autor escreve em sua página semanal na *Gazeta de Notícias*:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. Daí vem que, enquanto o telégrafo nos dava notícia tão graves, como a taxa francesa sobre a falta de filhos e o suicídio do chefe de polícia paraguaio, cousas que entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver cousas miúdas, cousas que escapam ao maior número, cousas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam. (ASSIS, 1985, p.772)

Nesse ponto, Machado de Assis soube como poucos transformar o cotidiano em algo importante, indo além do simples fato, mostrando à coletividade, a história como nenhum historiador poderia fazê-lo. Nas crônicas machadianas, delineiam-se com clareza a apreensão do fato cotidiano, desimportante enquanto ação, mas explorado em seu conteúdo pitoresco, humano e urbano das relações do Rio de Janeiro do final do

século XIX. Em crônica de 1877, Machado de Assis, na série *História de 15 Dias*, comentou:

Mais dia, menos dia, demito-me deste lugar. Um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não via às touradas, às câmaras, à Rua do Ouvidor, um historiador assim e um puro contador de histórias. E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. (ASSIS, 1985, p. 361)

A matéria da escrita do cronista demonstra que são os acontecimentos cotidianos que marcam o tempo histórico da coletividade. O cronista passa a ser o “contador de histórias” transformando fatos históricos em ficção conferindo-lhes certa perenidade. Logo, o papel do cronista é bastante complexo, pois apesar de se ocupar de aspectos banais, ele deve, também, ser sério, gerando, dessa forma, uma dicotomia entre o que é aparente é o que está subentendido. Para Cruz (2002, p.36):

A prática do ficcionista não difere da do cronista. Entretanto, deve-se ressaltar que a semelhança não é só de estilo, mas de perspectiva, pois o tratamento dispensado pelo cronista aos fatos da realidade pouco difere da forma como um narrador, por exemplo, aborda o material de sua narrativa.

À moda do *flâneur*, Machado contempla elementos que fazem da, então Capital Federal, um espaço singular onde convivem as mais diferentes profissões, práticas religiosas, festas, vícios e virtudes, ligados, com certa freqüência, às camadas populares. As crônicas de Machado de Assis fundem

história e ficção e é por meio dessa relação é que se podem recuperar as imagens do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século.

Em crônica de 6/11/ 1892, comenta:

Vou contar às pressas o que me acaba de acontecer. Domingo passado, enquanto esperava a chamada dos eleitores, saí à Praça do Duque de Caxias (vulgarmente chamado largo do Machado) e comecei a passear defronte da igreja matriz da Glória. [...] Quando ali passo, desvio sempre os olhos e o pensamento. [...] Desta vez, porém, não foi assim. Olhei, parei e fiquei a olhar. (ASSIS, 1985, p. 556)

Neste fragmento, observa-se a contemplação do narrador diante da paisagem urbana, podendo se chegar a conclusão de que a cidade inspira o comportamento dos homens e até mesmo seus sonhos e se estilhaça em milhares fragmentos diferentes a cada novo olhar que lance sobre ela. Surge assim, a figura do narrador-*flâneur*, que concebe a arte de passear pelas ruas da cidade, como um ato de leitura e decifração de um texto, feito a partir de um ponto de vista, a que Benjamin atribui a máxima importância: o ponto de vista de um nativo que, no entanto, move-se como um estranho na sua própria cidade, conduzido pela vontade de descoberta de novas coisas, capaz de autêntico conhecimento e não apenas de reconhecimento.

O escritor ao criar o narrador-*flâneur* procurará reconstruir a identidade urbana por meio dos discursos literários. O seu olhar percorrerá os caminhos do sensível e imaginário, revelando as imagens da sociedade, por vezes, não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas fontes históricas tradicionais.

Dessa feita, por meio das imagens urbanas e literárias que as crônicas machadianas revelam, em especial as crônicas de *A Semana*, que reúne as crônicas publicadas por Machado de Assis, em coluna homônima na *Gazeta de Notícias*, entre março de 1892 a fevereiro 1897, é que se buscará a configuração do mapa histórico-discursivo do Rio no final do Século XIX. Estas crônicas foram selecionadas, porque os fatos narrados passam a ocorrer num Rio de Janeiro recém-inserido na modernidade, e, segundo Corção<sup>7</sup> (1958, citado por COUTINHO, 1985, p.328) “ Machado de Assis, em *A Semana*, escreve crônicas que servem dos fatos para superá-los, ou que tomam os fatos do tempo como pretextos para as divagações que escapam à ordem dos tempos”.

A escolha da série *A Semana*, afinal, está no fato de o cronista projetar um Rio que se apresentava como moderno, mas que ainda possuía traços de profundo elo com o passado colonial. As crônicas de *A Semana* revelam posições e atitudes de Machado de Assis frente aos principais acontecimentos históricos e sociais do país de sua época. Assim sendo, o cronista está atento a todas as mudanças pelas quais a Capital Federal passava, funcionou, portanto, com um sensor aguçado que soube captar a grande maré de mudanças provocada pela inserção do Rio de Janeiro no turbulento e amplo panorama da modernidade.

Além de que, estas crônicas constituem um campo fértil para o estudo literário, ou seja, principalmente, porque nelas o olhar do cronista, sobre os fatos que comenta, é visível o ato de narrar. As crônicas de *A Semana* vão

---

<sup>7</sup> Artigo publicado no *Diário de Notícias* em 28 de setembro de 1958.

além dos comentários e ganham vida própria, vencendo o tempo. Além disso, demonstram que os fatos nelas discutidos não são o seu objeto único. Muitas vezes, fatos irrelevantes e ficcionais sobrepõem-se a assuntos importantes, sendo uma forma de despistamento, por parte do narrador.

Por outro lado, os textos de *A Semana* conferem a eles uma certa ambigüidade, o que torna difícil afirmar qual é a sua posição real diante dos assuntos que comenta, nunca se tem certeza se o autor fala sério ou não. Assim, com freqüência, não se sabe com quem se esta dialogando, se com o narrador ou com o enunciador do texto. Vale salientar, também, que raramente o Rio de Janeiro irá ser analisado de forma unívoca, mas sempre ambivalente, com uma certa relatividade. Percebe-se que o autor se vale de um material não literário, mas o transforma, ao projetar seu olhar sobre a sociedade.

### 3.1 IMAGENS MACHADIANAS DO RIO DE JANEIRO

*“Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?” Leonardo da Vinci*

O Rio de Janeiro, a metrópole cultural, seus habitantes, lojas, cafés, confeitarias e subúrbios estão obviamente configurados na literatura do final do século XIX e início do século XX. É o Rio antigo, um Rio que desapareceu, um Rio que virou lembrança e que pode ser reconstruído pelas páginas literárias.

Era, porém, necessária a construção, ou a invenção da metrópole, que se baseia na idéia de que era necessário anular a visão provinciana da cidade do Rio de Janeiro, garantindo a imposição de hábitos e costumes, padrões de comportamento e de linguagem, gosto e moda, numa clara intenção unificadora e homogeneizadora. Aos modos de agir, pensar e sentir da “província”, a Capital teria que contrapor padrões e normas que deveriam ser internalizados por todos aqueles desejosos de se tornar homens da Corte.

A construção da capitalidade do Rio de Janeiro tinha ainda um outro pilar: o cosmopolitismo. A cidade era o principal elo de ligação com o mundo europeu, e se tornando a fonte de irradiação dessa civilização no país. Pode-se creditar, em larga medida, ao potencial mercantil do Rio de Janeiro, que só fez crescer, após a independência, o lugar preeminente que essa cidade ocupou na economia imperial.

Como cidade-capital, o Rio de Janeiro deveria ser o baluarte da unidade e da centralização, o que significava enfrentar o desafio de unificar uma vasta região pontuada por ilhas econômicas e culturais, desejosas de emancipação política, suprema ameaça. Competia-lhe dominar e civilizar o seu entorno, marcando a fronteira da barbárie, encarnada tanto nas ameaçadoras revoltas das províncias, quanto nos rudes costumes do seu povo da capital.

A crônica, ao expor o cotidiano da vida carioca, promoverá o entrecruzamento de múltiplos processos sociais, históricos, políticos e econômicos, que se desencadeiam, chegando até os nossos dias.

A recuperação das imagens urbanas da cidade, por meio do olhar arguto de Machado de Assis, configura um importante registro da formação da moderna cidade do Rio de Janeiro no limiar do século XX, ao focalizar os costumes, práticas cotidianas, organização da ordem pública, relações familiares e outras tantas relações sociais.

De um lado, é visível a presença dos avanços tecnológicos e do impacto por eles causados na cena carioca, de outro, é possível observar resquícios, que não se deixam encobrir, deixados pelo passado colonial. Ao se analisar as crônicas de *A Semana*, buscar-se-á a reconstrução da metrópole textual sob a ótica machadiana. As cenas escolhidas sugerem cenários pertencentes ao Rio que se moderniza, que vão desde a chegada dos bondes, o passear pelas ruas, a ida aos teatros, permitindo, dessa forma, a re-configuração da nova cidade.

### 3.1.1 O Bonde Chegou

*“Mas inauguram-se os bondes. Agora é que Santa Tereza vai ficar à moda.”  
Machado de Assis*

O Rio de Janeiro, no final do século XIX, é envolto num clima de um cosmopolitismo ascendente, moldado nas imagens advindas do modelo europeu, em especial o parisiense, que remete ao ritmo alucinante do progresso industrial, mecânico, político e social. O impacto desta tecnologia causará mudanças significativas na vida social e cultural, que vai exercer seu domínio sobre a imaginação da sociedade brasileira. Para Park (1967, p.67): “O transporte e a comunicação efetuaram, entre muitas outras, mudanças silenciosas, mas penetrantes”.

Ao se ler as folhas finisseculares de Machado de Assis, depara-se com os movimentos significativos do Rio de Janeiro em sua passagem para a modernidade. Esta passagem se converte em meio de transporte, para a análise de diversos processos sociais, históricos, políticos e econômicos, que se desencadeiam até hoje.

Ao meter o seu nariz no futuro, em sua “curiosidade estreita e aguda”, Machado lança um seu olhar confessando “catar o mínimo escondido”. Sua atenção, então, volta-se ao que se descarta, ao que se desterritorializa no processo vertiginoso da modernidade.

Esse movimento desterritorializador da mecanização é registrado nas crônicas de Machado de Assis, identificando-se especificamente ao movimento dos bondes no Rio de Janeiro. Recuperar os passos desse movimento,

significa reler uma série de crônicas em que são registradas essas passagens. É pelo divagar do cronista, que se vai construindo uma metrópole multifacetada, devido à multiplicidade de pontos de vista de Machado de Assis cronista, que se confundem, muitas vezes, com a voz de seus narradores.

As crônicas machadianas carregam o leitor por um ritmo de velocidade, desde os bondes movidos por burros, à sua nova forma vertiginosa e autônoma, por trilhos elétricos. Esta nova coletividade eletrizante do bonde não só desperta o passageiro para um mundo individual, mas provoca questões de fronteiras antes demarcadas, como as de hábitos privados que se fazem públicos.

Lançando mão do conjunto de elementos presentes nestas crônicas, é que se pretende reconstruir imagens do Rio de Janeiro que se modernizava. As crônicas machadianas possuem uma composição que articulam vários planos, tais como o do conteúdo histórico e o da narrativa ficcional, a partir dos quais se pode inventar, problematizar e discutir questões incentivando a participação do leitor. Essa participação é efetivada pela desarticulação do real, que possibilita o estabelecimento de uma reflexão da história pela representação literária.

As crônicas escritas por Machado de Assis configuram uma dialogia, um território compartilhado pela linguagem e pelo discurso, em que se cria o espaço para a manifestação ideológica, essa atitude que se torna implícita, é o que caracteriza seus narradores.

Esta crônica, veiculada em 16/10/1892, anuncia a inauguração dos bondes elétricos :

Não tendo assistido a inauguração dos *bonds* elétricos, deixei de falar neles. Nem sequer entrei em algum, mais tarde, para receber as impressões da nova tração e contá-las. Daí o meu silêncio da outra semana. Anteontem, porém, indo pela Praia da Lapa, em um *bond* comum, encontrei um dos elétricos, que descia. Era o primeiro que estes meus olhos viam andar. Para não mentir, direi o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu *bond*, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas que lhe davam aquele aspecto. (ASSIS,1985, p.550)

A partir do caso pessoal observado, o cronista comenta sobre o suposto progresso, representado pelos bondes e figurado no orgulho do motorneiro. Não se trata de um assunto comum, imperceptível sob a capa do cotidiano. Ao contrário, o fato novo vem alterar a rotina da população. A perspectiva adotada, no entanto, parte de um ângulo inesperado, aparentemente mínimo, em que se focaliza o gesto do cocheiro, seu ar de superioridade. Nele, o cronista encontra a glória de empréstimo, em que o homem comum sente-se grande por estar conduzindo o novo veículo, por ser o centro das atenções, por se sentir o condutor da própria modernidade, de encarnar a eletricidade.

O que se nota, neste texto, é que o cronista continua a ser o narrador, por excelência, de um Rio de Janeiro às voltas com a modernização, no entanto torna-se um contador de casos, aquele que transforma a história da coletividade em ficção, conferindo-lhe a recuperação do seu adversário: o tempo.

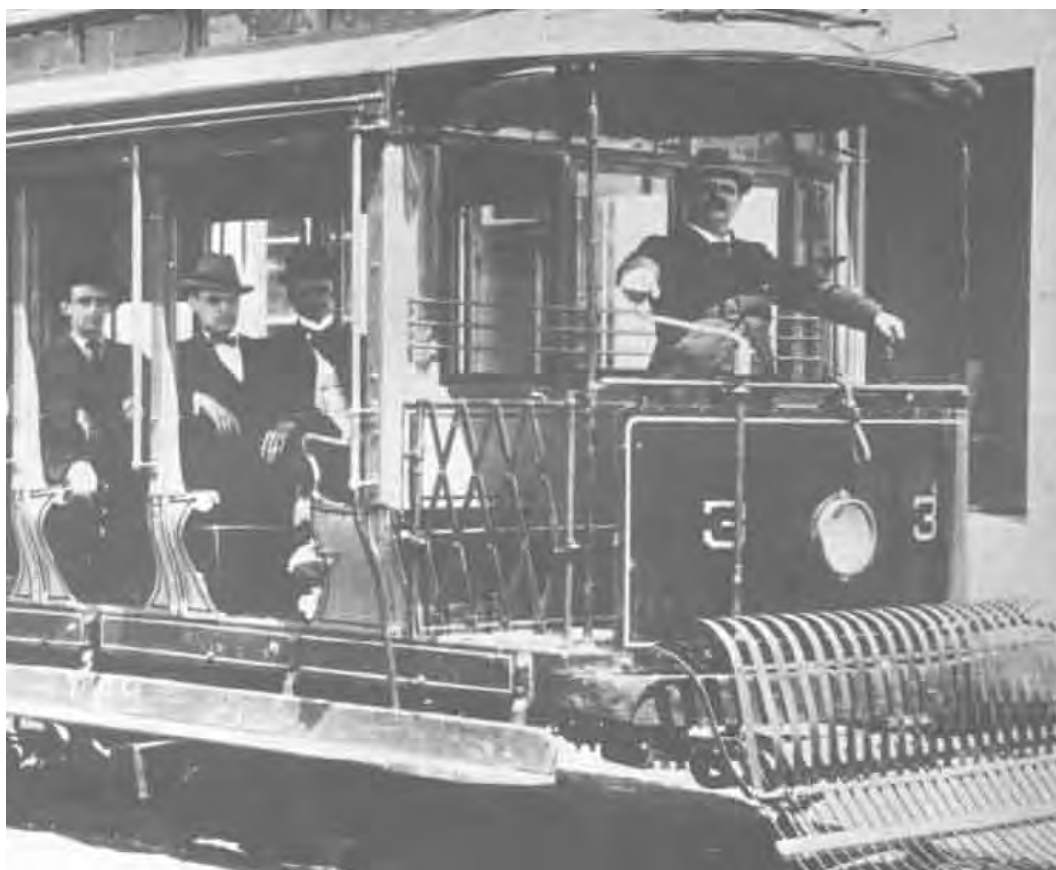
O ato de narrar de Machado demonstra, antes de informar acerca de algum acontecimento, uma forma de compreender o mundo. Nesse ponto ocorre, ao menos em tese, a grande diferença em relação à crônica jornalística,

ou seja, os acontecimentos são reconstituídos durante a narrativa e, dessa forma, subordinam-se a ela.

Quando anuncia a inauguração dos bondes elétricos, o narrador, como de hábito, cita os acontecimentos marcantes da semana, mas o faz introduzindo-os no contexto de elaboração da crônica, de forma que o que é narrado, não são exatamente os acontecimentos mais marcantes, mas o seu processo de contar. Os fatos comentados deixam de ser notícias e passam a ser personagens do cronista, que se tornam desencadeadores do discurso que está por vir. Assim, ao ir além da “pobre ocorrência” mostra ao homem a história, especificamente a história de um Rio de Janeiro que se moderniza.

Por outro lado, na continuidade do texto:

De repente ouvi vozes estranhas, pareceu-me que eram os burros que conversavam, inclinei-me (ia no banco da frente); eram eles mesmos. Como eu conheço um pouco a língua dos Houyhnhnms, pelo que dela conta o famoso Gulliver,[...] Fiquei inclinado e escutei: -Tens e não tens razão, respondia o da direita ao da esquerda. O da esquerda:-Desde que a tração elétrica se estenda a todos os *bonds*, estamos livres, parece claro. - Claro parece; mas entre parecer e ser, a diferença é grande. Tu não conheces a história da nossa espécie, ignoras a vida dos burros desde o começo do mundo.(ASSIS, 1985, p.550)



**Figura 10 Bonde Elétrico - Rio de Janeiro<sup>8</sup>**  
 In: Revista Nosso Século nº 8, p. 182.

Na seqüência, depois da passagem do bonde elétrico, o cronista relata o diálogo que ouviu entre os burros que puxavam sua condução. Conhecedor, através de Swift, da língua dos cavalos, *Houyhnhnms*, ele compreendeu o que as duas alimárias diziam, funcionando como personificações do otimista e do cético: o primeiro defendia a melhoria de vida, a libertação dos burros, depois da introdução completa dos bondes elétricos; o outro mostrou que a aparente liberdade escondia o golpe do dia seguinte, assim deu como exemplo a chicotada

---

<sup>8</sup> A Companhia Jardim Botânico importou dos Estados Unidos o material necessário para que o bonde elétrico pudesse trafegar no Rio de Janeiro, e a 8 de outubro de 1892, ocorre a inauguração da tração elétrica na sinuosa linha do Flamengo. Assistiram ao ato o vice-presidente da República em exercício da Presidência, Marechal Floriano Peixoto, seu Estado-Maior, representantes de diversas classes sociais e da imprensa,

do cocheiro. Gledson (1986) analisa o diálogo como uma representação indireta da libertação dos escravos, em que a introdução do trabalho livre não representou uma melhoria nas condições de vida dos negros. De todo modo, a introdução de um comentário indireto revela o tipo de vínculo do cronista com a realidade.

Neste fragmento, observa-se que o narrador se coloca como cúmplice do burro, eleito justamente por ser o animal que é abandonado como meio de transporte, substituído em favor da máquina elétrica, bonde. Segundo Andrade (1996, p. 99), “A ambivalência da crônica como forma de produção jornalística, ao se ligar (que em inglês é estar *bonded*) e ao se desligar (como é o caso do burro à nova tecnologia), revela-se no transporte, que se faz alegórico da própria crônica como elo, ou liga motora”. Machado de Assis mostra seu próprio engate ou adesão à reprodução industrial seriada, no seu próprio trabalho maquinico: ao se atrelar ao comboio do mundanismo democrático que lhe exige ser tanto passageiro como condutor, produz em forma de fragmentos e os reproduz. Dessa forma, antecipa as passagens do trabalho manual, retrato da versão colonial, ao mecânico, retrato da versão moderna.

O bonde, também, torna visível a cidade, até então, mal entrevistada nos deslocamentos dos habitantes pelos antigos meios de transportes, quase sempre fechados, e estabelece, em seus bancos, a convivência democrática (embora pouco tolerada) dos cidadãos fluminenses. Essa convivência, que gera certa miscigenação social, encontrará alguma resistência no início, mas, ao fim de algum tempo, todos mergulharão na efervescência do novo ritmo de civilização.

A crônica abaixo foi redigida por Machado de Assis na série *Balas de Estalo*, publicada em 4/7/1883 e utilizada nesta pesquisa para demonstrar que o autor já preconizava mudanças nos padrões de sociabilidade antes mesmo do período em se iniciarão as grandes reformas no Rio de Janeiro; nela o autor escreve uma espécie de estatuto, que sistematiza normas para se viver incorporado ao padrão cosmopolita:

Ocorreu-me compor umas certas regras para uso dos que freqüentam *bonds*. O desenvolvimento que tem sido entre nós esse meio de locomoção, essencialmente democrático, exige que ele não seja deixado ao puro capricho dos passageiros[...]

ART. II — *Da posição das pernas*

As pernas devem trazer-se de modo que não constranjam os passageiros do mesmo banco. Não se proíbem formalmente as pernas abertas, mas com a condição de pagar os outros lugares, e fazê-los ocupar por meninas pobres ou viúvas desvalidas, mediante uma pequena gratificação.

ART. III — *Da leitura dos jornais*

Cada vez que um passageiro abrir a folha que estiver lendo, terá o cuidado de não roçar as ventas dos vizinhos, nem levar-lhes os chapéus. Também não é bonito encostá-los no passageiro da frente. [...]

ART. IX — *Da passagem às senhoras*

Quando alguma senhora entrar o passageiro da ponta deve levantar-se e dar passagem, não só porque é incômodo para ele ficar sentado, apertando as pernas, como porque é uma grande má-criação.

[...]

(ASSIS, 1985, p.415)

Num tom irônico e bem humorado, o narrador dá indicações, nas entrelinhas, sobre as novas posturas que uma sociedade refinada deve ter,

para se ajustar ao panorama gerado pela modernização, aqui representada, novamente, pelo advento trilho urbano. O cronista vê no bonde um espaço que possibilita a universalização e o nivelamento de oportunidades. Portando-se como um narrador-dândi, que carrega consigo uma atitude totalmente adaptada à rapidez das mudanças na vida metropolitana, ele tenta sistematizar a conduta do carioca refinado.

Nota-se que, nesta crônica, o narrador utiliza-se do espaço da narrativa para ensinar, servindo-se do esteriótipo do dândi, ele insinua que é necessário ter modelos para se conviver em meio à civilização moderna. Assim, de forma irônica, mostra-se como um dândi “às avessas”, pois insinua uma imitação vazia, já que tudo isso soa como falso e iguala-se a um jogo, deixando para trás de si uma realidade séria (a imitação de hábitos). Dândi “às avessas” porque segundo Benjamim (1991, p.54), “O *dandy* brinda o ócio e o prazer no cortejo do virtual e do inútil, o *dandy* opta por distinguir-se pela sua indumentária, há uma certa teatralidade em suas atitudes” em nenhum momento, ele desmancha o cenário em busca de reflexões, e este narrador parece agir como um dândi, no entanto ele expressa uma crítica contundente sobre essa imitação vazia. Novamente, tem-se o posicionamento do narrador-cronista, que pode ser captando pelo avesso do texto.

Segundo Brayner (1979, p. 59), Machado:

[...] inicia-se uma paródia, na qual o autor serve-se do arcabouço formal da linguagem dos regulamentos, numa tonalidade cômico-séria utilizando-se da armação preestabelecidas e gasta da instituição social e serve-se dela para exprimir a realidade essencialmente democrática.

Com a chegada dos bondes, ocorreram mudanças nos costumes da cidade, o aparecimento destes fará existir duas cidades: a do arrabalde e a do Centro, indo até Botafogo. A divisão da cidade, em duas categorias específicas, resulta da maneira como cada habitante faz uso dela. Nesta nova cidade, que corresponde, também, a um mundo em decadência, de uma cultura derradeira e mortalmente ferida pelo fetiche da mercadoria e pelo capitalismo burguês, os seus passeios amplos convidavam agora à circulação e essa atividade (a *flânerie*) constituirá a ocupação privilegiada do burguês ocioso (o *flâneur*), aquele que sustenta a convicção da fecundidade da *flânerie*, de que fala, Benjamin, nos seus estudos sobre Baudelaire.

Tudo conseqüência, evidentemente, da nova paisagem física e do surgimento de bairros prestigiados, por onde passam os elegantes, os *flâneurs*, os dândis, enfim o homem das multidões, na acepção benjaminiana.

O advento do trilho urbano foi o responsável pelo contato forçado e desagradável - para a elite carioca - entre dois mundos que se supunham separados. Um Rio que se esbarra nas ruas, que compara suas diferenças e se choca com a coabitação, no mesmo espaço, de indivíduos de extração social tão diversa. Isso será revelado pelas tensões sociais existentes entre o novo e o antigo, que se firmam num processo de negação da identidade colonial.

As posições entre o progresso e a tradição se traduzem numa associação da cidade colonial ao popular, e as manifestações de cultura desta classe e suas sociabilidades são sinônimos de atraso. O novo deveria estar ligado ao mito parisiense, modelo paradigmático de cidade moderna. Numa

das crônicas escritas em 21/1/1894, Machado de Assis relata um incidente muito curioso, embora não incomum, que observou diretamente e lhe chamou a atenção ao ponto de se tornar tema de sua crônica:

Ontem, ia andando um *bond*, com pouca gente, três pessoas. A uma dessas pareceu que o cocheiro estava fumando um cigarro; via-lhe ir a mão esquerda freqüentes vezes à boca, de onde saía um fiozinho de fumo. Os cocheiros podem fumar em serviço? Perguntou a pessoa ao condutor. Fê-lo em voz tranqüila. O condutor, não menos serenamente, respondeu-lhe que não era permitido fumar. – Então...?  
– Mas ele fuma só aqui no arrabalde, lá para o centro da cidade não fuma, não senhor. Grande foi o espanto da pessoa, ouvindo essa tradução de Pascal, tão ajustada ao cigarro e ao bonde. *Verité em deçá, erreur au ciel*â. (ASSIS, 1946, p.19)

Após discorrer sobre os acontecimentos, é explícita a preferência pelo discurso sobre o fato enunciado, a leitura dessa crônica revela um narrador muito atento a tudo que se passava à sua volta. De acordo com Cruz (2002, p.46), “Percebe-se que seus comentários, por mais pertinentes que sejam, são apenas o meio utilizado pelo cronista para examinar o processo de construção do sentido ou as relações entre o discurso e os fatos que servem como matéria prima”. É interessante perceber que se constrói uma narrativa que narra não mais manchetes de jornais, mas as ideologias implicadas no discurso de sua época. Nesses momentos passam a existir dois enredos: o que relata os fatos e o que é fruto do processo narrativo.

Como se observa, nem por ser corriqueiro, o caso deixa de lhe parecer notável e lhe suscita uma posição filosófica. Nota-se, claramente, a linha de confronto, o comportamento impróprio do cocheiro poderia ser justificado por um mecanismo interno, de progressiva urbanização, incorporação das

populações marginais às práticas e demandas de uma rotina, que define com clareza, os âmbitos do público e do privado. Até se chegar no centro, o veículo público passa a ser uma extensão do espaço privado do cocheiro, e do condutor. É muito relevante que a cena se passe no bonde, poderoso índice de urbanização, transformação tecnológica e ampliação do espaço público. O fato de ele fumar no bonde não se deve apenas à condição deste ser público, mas, sobretudo, porque ele constitui uma presença perturbadora de um novo poder tecnológico.

Ao estabelecer uma intimidade privativa com essa potência e suas conotações europeizadas, modernas e céleres; o cocheiro e o condutor acentuam sua identificação pessoal com a nova máquina, diferenciando-se dos seus concidadãos comuns, sejam eles pedestres ou passageiros. E, naturalmente, não desejavam se submeter a uma humilhação, que os repusesse na sua condição subalterna, ao adentrar a área central, a mais policiada e fiscalizada da cidade. O ato do cocheiro, mais do que um ato de relaxamento e fruição envolve uma forma inevitável de comunicação. Ele impedia que o funcionário fosse ignorado, como pela lógica social vigente, ele estaria destinado a ser. Supunha-se que os atrativos da situação fossem os passageiros, o próprio bonde, alguns passantes, porventura a paisagem, e no caso de algum incidente de percurso, talvez o condutor. Mas, eis que o cocheiro fuma! É uma outra história, mereceu até crônica ...

O que se denota é uma prática bastante disseminada de jogo ou negociação social, trata-se de uma iniciativa de impor formas de comunicação com base em posições privilegiadas de superioridade, auferidas graças aos

potenciais postos pelos aparatos técnicos, para, em virtude delas, invadir agressivamente o espaço comum. Numa sociedade, como a carioca, assinalada por posições instáveis e situações ambíguas, o fato é que as práticas e tecnologias, que caracterizam a vida moderna, associadas à turbulência do crescimento urbano, tornariam-nas um padrão constante das tensões sociais decorrentes desses processos.

Dessa forma, na periferia, o cocheiro refaz as regras, assumindo a iniciativa do jogo social. No centro, ele se submete ao código que o anula. Diante da ausência de uma norma de cidadania que o reconheça, ele responde com a desestabilização das normas sociais, até então, vigentes.

A crônica citada depende do ponto de vista do observador, portanto tudo se torna subjetivo, imprevisível. A história, engendrada pelo narrador, segue na mesma direção da crítica de Arrigucci Jr (1987, p.60), Machado, “[...] percebeu logo a liga do útil e do fútil que fazia a sua graça.” Dessa maneira, desaparece o foco sobre os acontecimentos comentados, fazendo emergirem os discursos engendrados pelo narrador.

Machado de Assis, ao embarcar no bonde da história, utiliza-se da ambivalência ficção-fato, para demonstrar os mais variados pontos de vista acerca da chegada da modernidade. Observa-se que o ritmo veloz da modernidade será registrado alegoricamente pelo movimento dos bondes, que entrou arrastando o país para uma nova era.

O bonde, depois o automóvel, cria na cidade a época vertiginosa. Metáfora da própria reforma urbanística, o bonde elétrico, por um lado ilumina um caminho de civilização, por outro lado, mata a paisagem, mata o tempo,

mata a vida. Paradoxo que o progresso transfere por meio da metáfora mecânica para o interior da crônica de Machado de Assis, porque nela a escrita se alimenta do flagrante jornalístico e da matriz literária a um só tempo. O bonde, portanto, aparece impondo um ritmo novo à cidade. Na contradição, descobre-se o dilema decadente: declarar amor à modernidade e detestar suas características.



**Figura 11 Bonde no Largo do Machado<sup>9</sup>**

In: Rio Antigo. Disponível em <<http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/rioantigo/index.htm>>. Acesso em 7 de abril de 2004.

---

<sup>9</sup>O Largo do Machado era lugar de encontro dos cidadãos na época em que o Rio era a capital do país. **Nos arredores e no Largo do Machado durante o século XIX residiu grande parte da alta burguesia carioca.**

### 3.1.2 Rio que se Civiliza: passeio pelas ruas

*"Não há rua como a rua.  
Que se chama do Ouvidor.  
Não há outra que possua  
Certamente o seu valor."  
Artur Azevedo*

As transformações na paisagem física e social do Rio de Janeiro, no início do século XX, fizeram da cidade um dos maiores e mais importantes símbolos visuais da ordem política, econômica e cultural que se instaura com a República. Paradoxalmente, o que fazia do Rio de Janeiro moderno uma fonte de fascinação e também de medo era, justamente, a sua diferença em relação ao passado. Iluminada pelas primeiras luzes da modernidade, o Rio já se revelava, aos olhos mais sensíveis, como uma cidade multifacetada, fascinante, efervescente na democracia das ruas. Coerentemente, nossos intelectuais também se debruçariam sobre as ruas, na tentativa de captar nelas um padrão de sociabilidade alternativo. Segundo Mônica Velloso:

[...] desde o início do século XX, as ruas já aparecem, por exemplo, como temática inspiradora da literatura carioca e seria por intermédio delas que parte significativa da intelectualidade do Rio de Janeiro procuraria reconstruir a história da cidade. O submundo, a marginalidade, a boêmia e as ruas constituem espaço expressivo para se pensar a modernidade brasileira, notadamente a do Rio, onde a exclusão social seria vivenciada de forma mais aguda. (VELLOSO, 1996, p. 28)

Pensar a cidade, por meio de suas ruas, é uma das especificidades do modernismo carioca. O processo da passagem do provincianismo em direção ao cosmopolitismo, iniciará uma crise de identidade do Rio. Pois, por mais contraditória e ambígua, esta diferença parecia provocar tanto entusiasmo em relação ao presente, quanto receio em relação às perdas e às transformações que este mesmo presente despertava.

A cidade moderna, na qual o cronista circulava e construía as suas imagens, ia sendo estruturada sobre diferentes tempos históricos. Parecia, portanto, ser uma cidade feita de lembranças e de recordações que iam se conectando no espaço físico e mental do cronista. Imagens e textos parecem sugerir estados de devaneio daquele que olha a paisagem e se identifica com as singularidades e particularidades de sua história, seus marcos geográficos e seus personagens.

Observação e fantasia criavam o espetáculo da cidade para o cronista, lembrança e invenção teciam a história de caminhos, de acidentes geográficos e de espaços físicos, por meio dos quais, ele vagava e a descobria. As ruas tornam-se canais de sociabilidade, e mesmo de aprendizagem, aos intelectuais, por meio delas procura-se reconstruir a história da cidade.

Este tempo que se expressa pela velocidade dos novos transportes coletivos, pela introdução acelerada das técnicas nas vidas dos indivíduos e, um outro movimento no andar pelas ruas recém-pavimentadas, que possibilita o perambular, o flunar e uma nova sociabilidade. O simbólico se materializa na

cidade pela pluralidade de estilos de vida, marcando a multiplicidade de experiências de tempos.

E por meio de suas crônicas, Machado registra cenas do cotidiano, e nelas pode-se observar a tensão que ocorre entre dois pólos: o Rio antigo e o Rio que se civiliza. Em de 8/1/1893, Machado escreve:

Em verdade, a posse das calçadas é antiga. Há vinte ou trinta anos, não havia a mesma gente nem o mesmo negócio. Na velha rua Direita, centro do comércio, dominavam as quitandas de um lado, e de outro africanas e crioulas. Destas, as baianas eram conhecidas pela trunfa, um lenço interminavelmente enrolado na cabeça, fazendo lembrar o famoso retrato de Mme Stael. Ao lado da Igreja da Cruz, vendiam-se folhetos de vária espécie, pendurados em barbantes. Os pretos-minas teciam e cosiam chapéus de palha, havia ainda. Que é que não havia na rua Direita? (ASSIS, 1985, p. 565)

A Rua Direita, no início do século XVIII, era apenas uma trilha precária, mas era o local preferido dos mercadores de escravos, no século XIX, tornou-se uma das ruas mais movimentadas da cidade. Foi na Rua Direita que o Rio de Janeiro viu traçadas a primeira linha da sua grandeza; aí se soletrou o desenvolvimento desta metrópole. Durante quase três séculos, foi em torno da Rua Direita, que giravam os grandes acontecimentos políticos da cidade. Só no início do século XX, passou a ser denominada de 1º de Março, e eixo principal da Metrópole foi transferido para a nova Avenida Central, eixo monumental da nascente República.

Nesta crônica, capta-se algo mais do que as ocorrências da semana, acontecendo uma espécie de transcendência do tempo, percebe-se que o questionamento, sobre as mudanças advindas da modernização, mantém-se

válido até hoje. O cronista consegue soltar-se do tempo histórico determinado, e sem perdê-lo de vista, constrói uma outra realidade, a do passado. Ao lançar o questionamento “Que é que não havia na Rua Direita?”, a narrativa passa a estabelecer considerações sobre questões ligadas ao apagamento de tradições, como conseqüência da chegada da modernidade. O narrador utiliza a descrição do passado, para a configuração da Rua Direita já modernizada. Neste registro machadiano, o tom é temperado por certo saudosismo, o confronto entre o passado e o presente é evidente, pois evidencia-se que é necessário refinamento urbano, para que se obter perfil cosmopolita.



**Figura 12 Rua 1º de Março <sup>10</sup>- 1893**

In: Rio Antigo. Disponível em <[http:// www.almacarioca.com.br/imagem](http://www.almacarioca.com.br/imagem)>. Acesso em 19 de abril de 2004.

O que se percebe nos comentários tecidos pelo cronista é que nessa dimensão temporal, que enfoca a relação passado-presente, há uma curiosa

---

<sup>10</sup> Quarteirão compreendido entre a Praça XV de Novembro e a Rua do Ouvidor. Conhecido como Carceller, era nesse lugar que as linhas de bonde faziam retorno. Fotografia de Augusto Malta.

operação limpeza da memória social, varrendo aquilo que possa evocar o popular e o antigo, que é preciso superar.

Em meio a tantos problemas de infra-estrutura, um espaço urbano se destacava, local em que se encontravam lojas montadas com uma elegância que surpreendia ao estrangeiro (em geral pertencentes a franceses), a Rua do Ouvidor, exibindo novidades e objetos de luxo, empórios da futilidade, uma rua de passeio, de encontros, jardim das senhoras, purgatório dos pais e dos maridos.

Em termos simbólicos, a Rua do Ouvidor (assim como Petrópolis e parte dos lares da elite) era a Europa. Esta rua, com oitocentos metros de extensão, não era igual a nenhuma outra daquela pequena cidade. A partir da década de 1820, era ali que o coração da cultura e da sociedade da elite batia.

Assim, não importava que a Rua do Ouvidor fosse quase um beco, que não tivesse a pompa e a dimensão da parisiense *Champs Elysées*, pois a sensação de viver numa metrópole dava sentido à existência. Ali, tudo que era inédito e civilizado estreava: vitrines, sorvete, bondes, literatura, iluminação a gás e *la mode*.

Todavia, a Ouvidor era mais do que apenas uma versão carioca do *Palais Royal*, um santuário do comércio elegante. Era também o *Boulevard des Italiens* do Rio, ponto de encontro da elite, o passeio elegante, às custas dos jardins coloniais do Passeio Público, ou do Campo de Santana, reprojutados por Glaziou. A cada dia, especialmente depois que o bonde tornou fácil o acesso ao local, a partir dos bairros residenciais elegantes, a rua ficava apinhada com a elite, que trafegava regularmente.



**Figura 13 Rua do Ouvidor**

In: Rio Antigo. Disponível em <<http://www.alma carioca.com.br/imagem/fotos.htm>>. Acesso em 19 de abril de 2004.

A Rua do Ouvidor era, então, o local público para a expressão da fantasia de identificação da elite, não somente pela participação, como no Lírico, no Cassino Fluminense e no Jockey Club, mas pela auto-identificação e dramatização que ali tinham lugar. As outras instituições reuniam toda a elite,

indiscriminadamente, em um espaço comum associado à cultura européia. Isso, em termos funcionais, era uma de suas maiores vantagens e objetivos. A Ouvidor fazia o mesmo, só que ela também facilitava distinções gratificantes, correspondentes a categorias européias. Era, finalmente, o raro lugar do Brasil onde tudo se concentrava.

Maya (2004) escreve que a rua do Ouvidor podia ser mapeada conforme a sua freqüentação, isto é, as classes se unem em estabelecimentos específicos. Nas charutarias, os corretores e capitalistas; nas lojas de papel, os funcionários públicos; no Hotel Revot, os fazendeiros ricos da província; na Confeitaria do Castelões, a intelectualidade; e na loja do Farani, os deputados provinciais e gente apatacada. A cidade não corresponde ainda ao perfil de metrópole que logo em seguida adquirirá.

Nos dias em que não havia sessão na Câmara dos Deputados ou no Senado, o desfilar de parlamentares começava logo à uma hora da tarde; quando, porém, funcionavam as duas casas do Parlamento, era depois das quatro horas, o burburinho de deputados e senadores aos quais se juntavam os banqueiros, os corretores, os altos funcionários, altas patentes do Exército e da Marinha, almirantes e generais com sobrecasaca militar e de chapéu alto, como era a moda desse tempo, jornalistas, literatos, atores.

Formavam-se grupos aqui e ali, às portas dos diversos estabelecimentos de comércio importantes. Assim, os políticos de cada grupo se encontravam em uma confeitaria ou em outra. Os literatos se reuniam em livrarias ou redações de jornais, conforme a roda literária. Os engenheiros e empresários se concentravam em uma loja (a origem de seu Clube de

Engenharia). Os mundanos se congregavam em determinadas lojas ou esquinas, freqüentemente de acordo com sua geração. As mulheres elegantes, após um passeio ritual pela rua, faziam seus diversos grupos em horários determinados, em casas de chá ou confeitarias específicas.



**Figura 14 Rua do Ouvidor** <sup>11</sup>  
In: CARRER, Aline. *Rio de Assis*, 1999, p.34

Por fim, as *cocottes* se encaminhavam a certos cafés, em horas determinadas, quando as senhoras honestas tivessem partido. O aperto era tão grande, no final da tarde, depois que o Parlamento e os ministérios fechavam, que os pedestres encontravam dificuldade para circular e as

---

<sup>11</sup> Na Rua do Ouvidor, estavam estabelecidas as mais afamadas lojas do Rio de Janeiro, grandes butiques francesas e as mais finas casas de moda feminina. Tamanho glamour exposto nas vitrines, levou Machado a apelidá-la de “via dolorosa dos maridos pobres.”

carruagens eram totalmente proibidas de passar. Traçava-se, dessa maneira, o mapa das sociabilidades do início do século XX, no Rio de Janeiro.

Os modelos explícitos para o Ouvidor, sem dúvida, eram as ruas de encontro elegante de Paris ou Londres. Lá, entretanto, elementos de cada cultura eram trocados e modificados (por exemplo, a utilização inglesa do francês, dos vinhos franceses, da moda feminina francesa; a paixão francesa pelos ternos, clubes e corridas de cavalos ingleses). No Rio, as coisas eram diferentes. Ali, não havia troca e havia poucas modificações. Tudo que existia era trazido de fora, intacto e orgulhosamente implantado, em gritante contraste com o resto da velha cidade portuária, e com sua grande população afro-brasileira.

As questões da incongruência com o meio carioca, entretanto, são de pouca importância. A ênfase estava na imitação calculada da cultura aristocrática urbana franco-inglesa. Na verdade, é esta a questão fundamental. O que distingue o Ouvidor (em relação a Paris ou Londres - o padrão é muito comum no mundo colonial e neocolonial) é precisamente a paixão pela reprodução pública da vida aristocrática europeia, cada um identificando-se através da associação com o consumo de mercadorias consagradas como um membro valioso da elite, por ser europeizado.

A Rua do Ouvidor traduzia o estilo próprio, o caráter cosmopolita do Rio de Janeiro. O escritor Joaquim Manuel de Macedo assim escreveu, nas *Memórias da Rua do Ouvidor* : “A Rua do Ouvidor, a mais passeada e concorrida e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira,

poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro, fala, ocupa-se de tudo.” ( MACEDO, 1952, p.20)

Em abril de 1883, o jornalista, político e escritor alemão Carl von Koseritz, já há 32 anos morando no sul do Brasil, vem ao Rio de Janeiro pela segunda vez, e daqui escreve, lançando seu olhar sobre a vida da cidade:

É certo que aqui sentimos pulsar a vida do Império aqui nos encontramos no ponto central e mais importante dele e vê-se, diariamente, na rua do Ouvidor os homens que governam o país e conduzem a opinião pública, mas o caráter geral da sociedade local é muito especial e quase eu dizia frívolo. O Rio de Janeiro é o Brasil, e a rua do Ouvidor é o Rio de Janeiro, eis uma sentença cheia de verdade. Quem quiser aprender a maneira por que o Brasil é governado e os negócios públicos conduzidos, não tem mais que passear algumas horas por dia na rua do Ouvidor. (KOSERITZ , 1972, p. 31)

A Rua do Ouvidor será uma personagem de grande importância nas crônicas machadianas, por reunir toda a esfera cultural, política e econômica do país, sendo o circuito obrigatório para todos que querem um lugar ao sol. Frequentar os cafés, bares, restaurante, pensões ou livrarias nesta rua era parte incontestável da modernidade. Machado, em 29/1/1893 registra:

Fora com estes sapatos de Israel. Calcemo-nos à maneira da Rua do Ouvidor, que pisamos, onde a vida passa em burburinho de todos os dias e de cada hora. Chovem assuntos modernos, o banco, por exemplo, o novo banco, filho de dois pais, como aquela divina criança era. (ASSIS, 1985, p.567)

O calçar à moda da Rua do Ouvidor conota o enquadramento à modernidade, ao novo. O cronista a coloca como o centro irradiador do cosmopolitismo. Nota-se que a Rua do Ouvidor reunia em si mesma todas as possibilidades de ascensão para os intelectuais. As redações de jornais se

espremiam nos velhos sobrados, as livrarias reuniam a nata da inteligência nacional, os cafés eram ponto de encontro obrigatório de todas as cabeças importantes ou não do país. Todos os tipos e personagens da sociedade carioca/brasileira se encontravam na Ouvidor, numa interessante mistura de grandes homens de negócios, operários desvalidos, políticos de prestígio, escritores e jornalistas famosos, "literatos de sarjeta", vendedores ambulantes, comerciantes, madames, prostitutas, vagabundos e diplomatas. Para Needell (1993 p.193): "O Ouvidor era, então, o local público para a expressão da fantasia de identificação da elite, não somente pela participação, mas pela auto-identificação e dramatização que ali tinham lugar".

Nas crônicas machadianas, a Rua do Ouvidor é o local do burburinho, do constante movimento da rua. A menção, a esta rua, em muitos dos escritos de Machado de Assis, dá a idéia da importância dela dentro da cidade do Rio de Janeiro e no Brasil. Na Ouvidor de Machado, discute-se política, arte, literatura, economia, e mais do que conversas, nela as coisas acontecem:

Na rua do Ouvidor, um homem, que está à porta do Laemmert, aperta a mão de outro que fica à porta do Crashley, sem perder o equilíbrio. Pode-se comer um sanduíche nos Castelões e tomar um cálice de madeira Deroche, quase sem sair de casa. O característico desta rua é ser uma espécie de loja única, variada, estreita e comprida (ASSIS, 1942, p. 357)

O cronista registra, em 13/8/1893, o aspecto cosmopolita que a rua representa. Neste texto, o narrador passa a ver a modernidade metaforizada na Rua do Ouvidor. A rua e os estabelecimentos glamourosos, portanto, dialogam entre si. O assunto refere-se às inovações urbanas que mudam a percepção da

época. Na crônica, há um posicionamento marcante do cronista, ao caracterizar a Rua do Ouvidor como única, variada, estreita e comprida. Diante deste campo lexical, é perceptível a predileção por esta rua, que se torna insubstituível (única), comporta o mundo (variada), num espaço mínimo (estreita) e desvela uma imensidade de possibilidades (comprida).

Dentro da Ouvidor existiam espaços privilegiados. Nas livrarias, por exemplo, encontra-se uma confluência muito grande de intelectuais e artistas, entre eles é claro, o próprio Machado de Assis. Mais do que comprar livros, os intelectuais as elegeram como um dos espaços privilegiados de debate e polêmica, onde se reuniam habitualmente ou casualmente. A cultura refinada de muitos dos donos e vendedores, das mais famosas livrarias do Rio de Janeiro desta época, demonstram a importância desses espaços como centro de discussão; destes, podemos destacar Eduardo e Henrique Laemmert, proprietários da livraria *Laemmert*, Mas a *Garnier* talvez fosse a mais importante das livrarias, reunindo em seu interior um sem número de intelectuais, que faziam ponto entre suas prateleiras e disputavam as doze cadeiras que *Garnier*, e depois *Lansac* (proprietário da *Garnier* a partir de 1901), distribuía pelo salão. A presença constante, destes intelectuais, fez dela quase uma atração turística e um local para onde iam todos os aspirantes à carreira literária, vindos de todas as partes do Brasil. Dos grupos que se reuniam ali, temos, por exemplo, o de Machado de Assis, que todo final de tarde se dirigia à livraria para se reunir com vários de seus colegas, entre eles José Veríssimo, Sílvio Romero, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque,

Araripe Jr. Em *A Semana* de 8 de outubro de 1893, Machado descreve a Livraria Garnier, por ocasião da morte do amigo Garnier:

Segunda-feira desta semana, o livreiro Garnier saiu pela primeira vez de casa para ir a outra parte que não a livraria. *Revertere ad locum tuum* - está escrito no alto da porta do cemitério de São João Batista. Não, murmurou ele talvez dentro do caixão mortuário, quando percebeu para onde o iam conduzindo, não é este o meu lugar; o meu lugar é na rua do Ouvidor 71, ao pé de uma carteira de trabalho, ao fundo, à esquerda; é ali que estão os meus livros, a minha correspondência, as minhas notas, toda a minha escrituração. [...] Essa livraria é uma das últimas casas da rua do Ouvidor; falo de uma rua anterior e acabada. (ASSIS, 1985, p 587)

Além de relatar a morte de Garnier, o narrador tece considerações sobre a Rua do Ouvidor. Em dado momento, a voz que domina o discurso é a do próprio Garnier “[...] o meu lugar é na rua do Ouvidor 71, ao pé de uma carteira de trabalho, ao fundo, à esquerda; é ali que estão os meus livros, a minha correspondência, as minhas notas, toda a minha escrituração”, referindo-se à importância da Rua do Ouvidor em sua vida e, até mesmo, em sua morte. Este aspecto da crônica é importante, pois o narrador incorpora o discurso do próprio personagem da crônica. Com o avançar da leitura, o cronista registra, com um certo ar de nostalgia, reflexões que ultrapassam a questão referente à partida do amigo e chegam até a livraria, um símbolo do Rio que passou, atropelado pela modernidade.



**Figura 15 Livraria Garnier**<sup>12</sup>  
In: Carrer, Aline. *Rio de Assis*, 1999, p.34.

A Ouvidor de outrora é sepultada com a partida de Garnier. Assim, embora oficialmente a discussão seja sobre a morte de Garnier, pouco a pouco o texto desloca esse objeto e concentra a atenção em outro discurso, a reflexão sobre a Rua do Ouvidor. Percebe-se, portanto, que o assunto inicial da crônica passa pertencer a um plano secundário.

<sup>12</sup> A Livraria Garnier dividia com a Laemmert (Universal) o mercado de livros, concentrando-se na publicação de literatura. Dirigida pelo francês Baptiste Louis Garnier, seus livros eram impressos em Paris e Londres. Criada em 1844 e considerada a principal responsável pelo início do desenvolvimento editorial brasileiro, a Garnier teve a seu favor pontos importantes como pagamento regular de direitos autorais, boa remuneração aos tradutores, formação de um corpo fixo qualificado de redatores-revisores e maciço investimento em literatura, tanto européia quanto nacional. Baptiste Louis Garnier foi também o pioneiro e principal editor de Machado de Assis.

O imaginário sobre a Rua do Ouvidor, largamente difundido nas narrativas machadianas, que pretendia apresentar a rua como símbolo do “Novo Rio”, não condizia com a acanhada ruazinha do centro. Conforme Benjamin (1991, p. 32): “A forma de um meio de construção que, no começo, ainda é dominado pelo do modo antigo, correspondem imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo. Essas imagens são imagens do desejo”. Dessa forma, a força desse caráter simbólico passa a revelar-se como dotada de uma capacidade para minimizar os dados do real, um Rio provinciano, antigo. Assim, não importava que a Rua do Ouvidor fosse um beco, pois o importante era a sensação de se viver numa metrópole. Ora, sendo o imaginário social forma de representação do mundo, ele se legitima pela crença e não pela legitimidade.

Machado, assim pronunciou-se sobre o alargamento da Rua do Ouvidor, em crônica de 18 de outubro de 1893: **0**

Vamos à Rua do Ouvidor; é um passo. Desta Rua ao “Diário de Notícias” ainda menos. Ora, foi no *Diário de Notícias* que eu li uma defesa do alargamento da dita rua do Ouvidor, coisa que eu combateria aqui, se tivesse tempo e espaço. Vós que tendes a cargo aformoseamento da cidade, alargai outras ruas, mas deixai a Ouvidor assim mesmo: uma viela, como lhe chama o “Diário” - um canudo, como lhe chamava Pedro Luís. Há nela, assim estreitinha, um aspecto e uma sensação de intimidade. É a rua própria do boato. O boato precisa do aconchego, da contigüidade, do ouvido à boca para murmurar depressa e saltar de um lado para outro. ( ASSIS, 1942, p.661)

O cronista, mesmo afirmando que não tem tempo nem espaço para se posicionar sobre o fato, utiliza a própria força do imaginário criado em torno da

Rua do Ouvidor. Ocorre, então, o despistamento, por parte do narrador, embora queira convencer seu interlocutor de que o alargamento não seria viável, ele o faz de forma branda, principalmente ao fazer considerações sobre o boato. Este passa a ser o objeto central dos comentários do cronista, pois essa idéia do alargamento da Rua do Ouvidor só poderia ser mesmo boato, já que não se poderia desmanchar a própria identidade do Rio de Janeiro.

Nesta topologia machadiana, não se deve desconsiderar o Carceller, uma confeitaria afamada, cujo nome advinha de seu proprietário, José Tomás Carceller. Segundo Trigo (2001, p, 259), “Era tão freqüentada que chega a emprestar seu nome ao trecho da Rua Direita que ia da Rua do Ouvidor ao Beco dos Barbeiros: Boulevard Carceller, onde ficava o Café do Globo”. Ali, por volta de 1860, apareceram os primeiros cartazes de propaganda do Rio, reproduzindo a primeira página da *Semana Ilustrada*, de Henrique Fleiuss. Em crônica de 17 de maio de 1896, Machado chama de bairro Carceller:

Mas, como ia dizendo, era no Bairro Carceller às 7 horas da noite. O Bairro Carceller estava quase solitário. Um ou outro homem passava, mulher nenhuma, rara loja aberta, e mal se ouviam os *bonds* que chegavam e partiam. Eu ia andando à procura do Hotel do Globo. Recordava cousas passadas, um incêndio, uma festa, a ponte das barcas um pouco adiante, a Praia Grande do outro lado, e a assembléia provincial, vulgarmente chamada salinha. A salinha acabou, e a Praia Grande ficou decapitada, passando a assembléia com outra feição a legislar em Petrópolis. (ASSIS, 1985, p, 706)

Percebe-se uma nota de nostalgia no texto, por um momento, o silêncio que advém, em meio ao progresso insinuante, faz com que o narrador recorde a paisagem de um passado que teima em reinar. Ao recordar “cousas

passadas”, o cronista recorda o Rio “passado”. Constatase que o narrador se lança a um tempo que é progresso, que é linear, tempo que é, com efeito, moderno. Rapidamente, há desvencilhamento do passado, ocorrendo o retorno ao presente, “ à outra feição”.



**Figura 16 Carceller<sup>13</sup>**  
In: CARRER, Aline. *Rio de Assis*, 1999, p.34.

---

<sup>13</sup> Carceller era uma confeitaria afamada cujo nome advinha de seu proprietário José Tomás Carceller. Tanto peso tinha o Carceller na vida da cidade, que o trecho dava à sua frente era conhecido por Bulevar Carceller.

O narrador, ao focalizar as imagens de um Rio que caminha a passos largos para a modernização, engendra um discurso em que o objeto analisado, neste caso as ruas, serve de motivo para reflexões acerca do impacto causado pela chegada da modernidade, observa-se que a opinião do cronista revelasse de forma sutil, sem que haja uma imposição autoritária. Os comentários que emanam das crônicas são criados como opiniões sociais, sem que nenhum seja detentor de uma verdade definitiva. Deixando a “ver navios” quem espera encontrar um discurso a favor ou contra a modernização da cidade.

Neste flunar por entre as ruas, é possível se descobrir um cronista que olha, mas não é percebido, que, portanto, vigia e controla, ora deslumbrado pela amplidão europeizada da nova metrópole, ora comprimido em vielas herança do traçado colonial. Ao lançar esse olhar em direção às ruas, ele capta as imagens que reconstroem a história da cidade.

### 3.1.3 Teatros e Salões

*“Tente capturar o retrato da história nas representações mais insignificantes da realidade, em suas migalhas, por assim dizer”.*  
Walter Benjamin

Durante o século XIX, sobretudo a partir de seus meados, a sociedade fluminense experimentou variadas mudanças, entre elas, uma crescente transformação do espaço físico da cidade, de seu suporte material, de suas formas de interação e vivências públicas e privadas. Em tal contexto, as pessoas estabeleceram tanto novas possibilidades de convivência e de vínculos sociais, quanto de significados a tais práticas.

Em suas malhas, as experiências cotidianas dos cariocas, diurnas e noturnas, ligam-se entre si por meio da circulação e interação dos indivíduos, assim como da comunicabilidade da esfera privada com o mundo exterior, com a vida fora da casa e para além das relações mais imediatas como as familiares e vicinais. Sobre essas práticas culturais faz-se uma leitura de alguns aspectos da visão de Machado de Assis, acerca desse universo e de seu imaginário.

Machado captou, com rara habilidade, as vozes de seu século. Na matriz de suas crônicas, ele perscruta o mundo que se abre à modernidade. Em seu discurso, é possível reconstituir as idéias oficiais ou não, de uma sociedade recém-inserida na modernidade. Nessa inserção sobre a cultura da modernidade, ele analisa as instituições encarregadas da instrução social e

cultural da elite, que em geral prosperava entre a alta sociedade, dentre vários locais, destacam-se os teatros e os salões.

Os teatros eram espaços excepcionais para diversão e estabelecimento de relações, inclusive, por interesse. Neles, as mulheres davam-se em espetáculo, expondo-se a olhos curiosos e, às vezes, importantes. Por isso, Palha, de *Quincas Borba* “la muita vez ao teatro sem gostar dele, indo mais para aparecer com a mulher belamente decotada, cujos seios andavam já tão acostumados ao gás dos salões, a qual, normalmente, todos viam sem mesmo usar binóculos”. (ASSIS, 1997, p.41). O teatro era uma atração para os abastados, dentre os mais freqüentados destacam-se: o Teatro Provisório (Lírico Fluminense), o São Januário (Ateneu Dramático), o D. Pedro II (Lírico), o Ginásio e o Alcazar Lírico. O Teatro Lírico dava a seus freqüentadores maior lustre, sendo que para os elegantes era de bom-tom ter: uma residência em Petrópolis, um carro<sup>14</sup>, um camarote nesta casa ( na categoria de assinante) e ir aos bailes do Cassino Fluminense.

No palco, predominavam as peças européias encenadas por companhias estrangeiras, que inovaram as peças teatrais, transformando-as em operetas e ações curtas, todas de caráter satírico. À medida que as peças francesas foram sendo adaptadas, o teatro musicado tornou-se mais acessível ao grande público. Companhias de ópera italianas e alemãs afluíam constantemente ao Rio de Janeiro. Falar de Verdi e gostar de ópera tornou-se *chic* da noite para o dia e até mesmo as *cocottes das pensions d'artistes*

---

<sup>14</sup> No Rio de Janeiro em 1897, o automóvel já causava furor. José do Patrocínio famoso homem das letras brasileiras, vivia a se gabar de seu maravilhoso automóvel movido a vapor passeando pelas ruas esburacadas do Rio.

sabiam cantar ao piano árias da Traviata, canções francesas e modinhas. O Teatro Lírico, fundado em 1871 e que funcionou até 1934, assumiu importância social tanto no Segundo Reinado quanto na República. Isso se deve não ao luxo de suas instalações, mas porque ali se apresentavam óperas, e a ópera, fundamental para a sociedade européia, também era importante para a elite carioca.



**Figura 17 Teatro Lírico** <sup>15</sup>.

In: Rio Antigo, Disponível em: < <http://www.almacarioca.com.br/rioantigo/index.htm>>  
Acesso em 21 de outubro de 2004.

No camarote, desenvolvia-se um espetáculo paralelo e alternativo ao palco, configurando um salão no teatro. Dos camarotes, as damas assistiam ao espetáculo, sendo vistas por cavalheiros, que esperavam os intervalos para

---

<sup>15</sup> Inaugurado em 1871, o Imperial Teatro de D. Pedro II, no Largo da Carioca, com um grande baile de máscaras, foi rebatizado de Teatro Lírico após a Proclamação da República.

falar-lhes, inclusive, expressando críticas ao espetáculo. Nos entremeios, davam-se os encontros com os conhecidos; as senhoras ficavam quase todas nos camarotes, enquanto os homens iam fumar, conversar e fazer visitas a outros compartimentos. Elas recebiam as pessoas de suas relações e eram apresentadas a novas por alguém de sua roda. Como indica Martin-Fugier (1991, p.208), o camarote era “um mundo fechado e protegido, o lar reconstruído no teatro”.

Ao fim do espetáculo, um homem podia ficar à porta do teatro assistindo à saída das senhoras e, se conhecido, até acompanhá-las à carruagem, como braceiro. Depois, era costume tomar chá ou ceiar com amigos, podendo prolongar a noite em sociabilidade suspeita, como no Alcazar Lírico e seus espetáculos a estilo parisiense, que escandalizavam a cidade, com *cancãs*, dançarinas e estrelas como Mlle. Aimée, o “demoninho louro”. Nas noitadas, desse “teatrinho” os boêmios ficavam até de madrugada, com o charuto na boca, a garrafa de cerveja ao lado e muitas raparigas, lindas, como os amores, sentadinhas em derredor da mesa, ou dançando ou cantando. Daí, a horas mortas, saíam ainda, algumas vezes, para ceatas de rapazes e mulheres em hotéis, no Jardim Botânico ou em casa das próprias moças.

A importância da ópera, para a alta sociedade, pode ser avaliada pelo tratamento recebido na imprensa, os periódicos comentavam com regularidade o desempenho dos artistas. No entanto, muito mais importante era o destaque à maneira com estavam vestidas as pessoas do grande mundo carioca. Tais descrições eram feitas em francês, o que se avaliava era a riqueza e os gostos da elite, consagrados pelo paradigma europeu. Por outro lado, no Lírico se

conversava informalmente sobre altos negócios. A ópera exigia apenas uma participação passiva. Em crônica 2/10/ 1892, Machado registra :

Tannhäuser e bonds elétricos. Temos finalmente na terra essas grandes novidades. O empresário do Teatro Lírico fez-nos o favor de dar a famosa ópera de Wagner, enquanto a Companhia de Botafogo tomou a peito transportar-nos mais depressa. Cairão de uma vez o burro e Verdi? Já a esta hora algumas das pessoas que me lêem, sabem o que é a grande ópera. Nem todas; há sempre um grande número de ouvintes que farão ao grande maestro a honra de não perceber tudo desde logo, e entendê-lo melhor à segunda, e de vez à terceira ou quarta execução. (ASSIS, 1985, p.546)

Nesta crônica, bondes elétricos e a arte de Wagner, por alguns instantes, aparecem metaforizados sob a égide da modernidade, inserem-se como sinônimos de sofisticação, relegando Verdi e o burro a meros elementos representativos do atraso da metrópole. É importante considerar que o público-leitor mesmo que não desvende o sentido exato das ironias machadianas, entende que ela está presente no texto. O questionamento inserido no corpo da crônica cumpriria o seu papel na relação autor-leitor. Além disso, é perceptível a presença do próprio autor, ao se posicionar: “Já a esta hora algumas das pessoas que me lêem”. Dessa forma, o cronista aproveita o espaço dialogal do texto, o tom de conversa com o leitor, e simula uma conversa com ele, ao indagar “Cairão de uma vez o burro e o Verdi”, ocorre, nas entrelinhas, o questionamento, se haverá o apagamento do passado, da tradição.

Pode-se verificar que o texto foi montado, de forma a exigir que o leitor interagisse com ele, sob a pena de perder o seu melhor, lição aproveitada pelo narrador da ficção. Uma vez decifrado o enigma, atinge-se o alcance verdadeiro da crítica, que se acentua no decorrer da crônica, quando o cronista

alega que só alguns compreenderão “o espetáculo” da modernidade e outros só o perceberão “muitas óperas “ depois.

Mesmo com a febre amarela dizimando *troupes* inteiras no Rio de Janeiro, as companhias insistiam em vir atraídas pelas promessas de lucro de uma refinada elite de fazendeiros e comerciantes. Os teatros brasileiros passaram a viver ao ritmo da Europa, contratando as maiores celebridades do mundo. Sarah Bernhardt, deusa dos teatros, visitou o Brasil diversas vezes, e era presença constante nas crônicas de Machado, como nesta de 26/3/1893, na qual o cronista comenta a vinda de Bernhardt : “Confiemos em Sarah Bernhardt com todos os seus ossos e caprichos, mas com o seu gênio também. Vamos ouvir-lhe a prosa e o verso, a paixão moderna ou antiga”. (ASSIS, 1985, p. 580)



Figura 18 Caricatura de Sarah de Bernhardt , feita por K.Lixto (1896).  
In: Revista Nosso Século nº11, p.228<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Vários acidentes desagradáveis fizeram com que Sarah Bernhardt decidisse, em 1893, não voltar mais ao Brasil. Mas, em 1906, pressionada por seu empresário, foi obrigada a se reapresentar no Brasil. Nesta caricatura, K. Lixto ironizou a situação: vestida de Hamlet, a Bernhardt tem nas mãos não uma caveira, mas um pão. A legenda dizia: “ Não se deve dizer: Deste pão não comerei...”

Outra forma de lazer da elite era a reunião em salões. O salão é uma instituição intermediária entre as instituições formais, como clubes e escolas, e as domésticas, como as reuniões em família; os salões passariam a ser uma espécie de família ampliada. No ambiente dos salões, pode-se observar tanto as mudanças na composição da elite carioca, quanto determinadas características desta. As reuniões eram regulares, em dias fixos da semana, na casa dos mais expressivos membros da elite. Os convidados, depois do jantar, divertiam-se com música de câmara, declamação de poesias, encenação de peças teatrais ou jogos de cartas e dança. Os salões mais concorridos eram o do Marquês de Abrantes, o do conselheiro Nabuco de Araújo e o da princesa Isabel e Conde D'Eu. Já na República, estes foram substituídos pelos anfitriões Azeredo, Rui Barbosa, Pereira Passos e Frontin.

Reunindo diplomatas, aristocratas, políticos e letrados, os salões eram muito mais que um passatempo para a elite. Neles, eram fechados negócios e discutidas questões políticas do Império. Eram famosos também os bailes no salão de Paulo Barbosa, no aristocrático bairro de São Cristóvão, ao qual não faltavam homens de espírito e mulheres da moda. Foi, segundo Trigo (2001, p.39): “O mais literário dos salões cariocas”. Entre seus freqüentadores destacavam-se, além de Machado, José de Alencar, Joaquim Nabuco e Francisco Otaviano. Machado em 22/9/ 1895, dedicou a Otaviano uma crônica, por ocasião de seu falecimento:

A casa era no Cosme Velho. As horas da noite eram ali passadas, entre os seus livros, falando de cousas do espírito, poesia, filosofia, história, ou da vida da nossa terra, anedotas políticas, e recordações

personais. Na mesma sala estava a esposa, ainda elegante, a despeito dos anos, espartilhada e toucada, não sem esmero, mas com a singeleza própria da matrona. Tinha também que recordar os tempos da mocidade vitoriosa quando os salões a contavam entre as mais belas. O sorriso com que ouvia não era constante nem largo, mas a expressão do rosto não precisava dele para atrair a D. Eponina as simpatias de todos. Um dia Otaviano morreu. (ASSIS, 1985, p.675)

Observa-se, neste fragmento, que além de prestar homenagem ao amigo Otaviano, o cronista demonstra que o salão foi lugar, por excelência, da sociabilidade e de entretenimento, ao lado dos teatros. Pode-se notar, pela descrição feita, que eram espaços de convivência e interação, nos quais se experimentavam as regras de se estar junto, de gestos, de sentimentos, enfim de comportamentos que eram apreendidos e representados pela classe refinada da época.

Segundo Paiva (1991), a população urbana que não pertencia à elite também tinha prazer em escutar música, assistir a peças teatrais e dançar. A diferença era que, em vez de sofisticadas árias, preferiam-se as canções ou os “chorões”, conjuntos de corda formados principalmente por funcionários públicos. A dança predileta era o maxixe, uma adaptação ousada, com requebros, da polca e da mazurca, importadas pela nobreza. No teatro, os espetáculos possuíam um enredo brejeiro, numa linha de equívocos e situações imprevistas, até o rearranjo lógico no final feliz e moralístico, andamento rápido e falas entremeadas por canções. A moda chegou ao Brasil no final do século passado atraindo grande público.

Por volta de 1859, com a fundação do Alcazar Lírico, artistas franceses, radicados no Rio inovaram as peças teatrais, transformando-as em operetas e ações curtas, todas de caráter satírico. À medida que as peças francesas foram sendo adaptadas, o teatro musicado tornou-se mais acessível ao grande público. Composto de diversas influências nascia, assim, o Teatro de Revista Brasileiro, gênero de espetáculo característico do Rio de Janeiro no século XIX.

Machado registra em 23/6/1895, os espetáculos, que estavam sendo representados no Fênix Dramática, bem ao gosto popular, ou seja a comédia e as cançonetas, é possível notar que o autor os descreve com certo receio, já que nunca os viu, prova de sua inserção no seio de uma elite refinada culturalmente, mas isso não o impede de tecer comentários sobre o cotidiano carioca :

Agora a segunda parte do anúncio da Fênix, que parece dar ao todo um ar de paralelo e compensação. A segunda parte é uma cançoneta, com este título sugestivo: *Ora Toma, Mariquinhas!* Não posso julgar da cançoneta, porque não a ouvi nunca; mas, se, como dizia Garret, há títulos que dispensam livros, este dispensa as coplas; basta-lhe ser o que é para se lhe adivinhar um texto picante, brejeiro, em fraldas de camisa. [...]. Os que tiverem ido ao teatro, levados uns pela velha comédia, outros pela cançoneta nova, saíram de lá satisfeitos, a seu modo. [...] A cançoneta, como gênero, nasceu no antigo Alcazar. A princípio as cantoras levantavam uma pontinha de nada do vestido, isso mesmo com gesto encolhido e delicado. (ASSIS, 1985, p.658)

É possível detectar nesta crônica a presença de um julgamento feito pelo próprio narrador “Não posso julgar”, a crônica serve-lhe, pois, como canal de observação para o que acontecia no seio da sociedade fluminense. De

forma irônica e provocativa, os comentários são tecidos pelo narrador a partir de um universo popular, distante do seu, demonstrando, dessa forma, um painel mais complexo das manifestações urbanas, ao fazer desfilarem diante do leitor, um Rio que não se insere no cenário requintado das óperas.



**Figura 19 Teatro Fênix**

Disponível em: < <http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/rioantigo/index.htm>>  
Acesso em 7 de abril de 2004.

Por intermédio da leitura das crônicas de Machado, observa-se o caráter declaradamente elitista destas instituições, os teatros e salões. Mais importante porém, é que quaisquer que fossem os objetivos a que se propunham, é inegável que estas instituições exerciam considerável influência sócio-política. Elas serviam como cenário informal para que os indivíduos ostentassem sua riqueza, exibissem sua posição socioeconômica. Na alta sociedade do Rio, é nítida a imitação do modelo aristocrático europeu e a importância de tais valores na imagem que a elite projetaria de si mesma.

#### 4 LIMA BARRETO: A DESCONSTRUÇÃO DA CIDADE

*A cidade mora em mim e eu nela.*” Lima Barreto

A obra de Lima Barreto é inegavelmente um dos mais eloqüentes registros das transformações na sociedade e no pensamento brasileiros durante a transição entre os séculos XIX e XX. Sodré (1976), em sua clássica *História da Literatura Brasileira*, declara que Lima Barreto situa com precisão os costumes de uma sociedade em fase de mudança, uma sociedade em que se confrontam o velho e o novo, em que a antiga classe dominante se depara com a nova posição assumida pela classe média ascendente e na qual a consolidação da República é um constante desafio.

Barbosa, (1988) em *A vida de Lima Barreto*, afirmou que Lima Barreto sendo um escritor eminentemente memorialista, anotou, registrou fixou, comentou ou criticou todos os grandes acontecimentos da vida republicana e também todos os grandes acontecimentos mundiais seus contemporâneos. Observador acurado foi capaz de construir uma visão própria e abrangente da sociedade brasileira do início do século XX.

Fantinati (1978), autor de *O Profeta e o Escrivão: estudo sobre Lima Barreto*, escreve que em Lima Barreto a crítica à República, que poderia esgotar numa censura moral, transcende para se saturar numa visão econômico-social, tecendo, assim o fio condutor para a elaboração de um painel sobre o início do século e os conflitos entre modernidade e

modernização na cultura brasileira, a produção cultural e literária, o papel do escritor e, especialmente, do intelectual enquanto intérprete das manifestações sócio-culturais, realizando uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global, através das reflexões sobre arte, identidade e cultura.

Mais recentemente, Sevckenko (1985), em *Literatura como Missão*, demonstra que a obra de Lima Barreto pode ser lida como uma síntese das aspirações e frustrações da intelectualidade brasileira durante as primeiras décadas do período republicano.

O autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* zombou das instituições republicanas e dos medalhões contemporâneos, tanto nos romances, nos contos e na colaboração jornalística. Nas crônicas, assumiu o papel de combatente, tal qual Machado de Assis, contra a desfiguração da fisionomia urbana e suburbana do Rio de Janeiro, seguida da degradação ecológica de toda a região da Baía da Guanabara. Por meio de suas crônicas, alertou o povo contra o que estava sendo feito sistematicamente pelos sucessivos projetos de melhoramentos e pseudo-reformas urbanísticas, assim se manifesta Lima Barreto em 19/1/1915 “Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas de nossa vida urbana”.(BARRETO, 1961, p.92)

A cidade do Rio de Janeiro foi freqüentemente tomada como objeto de inspiração em seus contos e romances. Parte expressiva de sua obra foi lançada sob a forma de folhetins, em jornais e revistas, como *Careta*, *Fon-Fon*, *O Malho*, *Riso*, *D. Quixote*, *ABC*, *Jornal do Comércio*, *Correio da Manhã*.

Em meio às visões laudatórias do progresso e à louvação da modernidade, encontra-se a visão dissonante de Lima Barreto. Alheio às elites deslumbradas com a possibilidade de ingresso na modernidade, entrava em cena a crônica de Lima Barreto. Lançando o seu olhar sobre a cidade em transformação, o cronista busca retratar a cidade, pela via alegórica do seu avesso.

O autor se destacou como um repórter impiedoso e mordaz, que atacava frontalmente os aspectos grotescos dos homens. Ele não perdoava ninguém, desde um ministro de Estado, até uma figura do povo. Como anotou Antônio Houaiss no prefácio de *Vida Urbana* “Barreto sempre se caracterizou por uma atitude de rebeldia, procurando, por todos os meios (a diversidade, a equivalência, o sincretismo), mostrar que a rigidez da gramática estava longe de corresponder a uma realidade viva da linguagem”. (HOUAISS, 1961,p.12)

Aos poucos, Barreto impôs-se como um retratista do Rio de Janeiro, disposto a desvendar o estado de espírito de seus habitantes. Ele se apaixonava pelos temas que escolhia, como os processos contra assassinos de mulheres, assunto que acompanhou obsessivamente pelos jornais. “Esse rapaz quem em Deodoro, quis matar a ex-noiva e suicidou-se em seguida, é um sintoma da revivescência de um sentimento que parecia ter morrido no coração dos homens: o domínio, *quand même*, sobre a mulher” (BARRETO, 1961, 83). A crítica direta e o tom virulento de suas crônicas, porém, contribuíram para aumentar a antipatia de alguns leitores. O artista mostra um Rio de Janeiro que se sobrepõe à imagem “Sorriso da Sociedade” descrita por

Afrânio Peixoto. Rosenfeld (1994, p.118) afirma que “A arte de Lima Barreto, muito longe de ser um sorriso da sociedade, é antes um sorriso acerca da sociedade, mas é um sorriso amargo, sarcástico por vezes furioso”. Lima recolhe os fragmentos do Rio de Janeiro e constrói sua cidade de papel, expondo o avesso da metrópole. O subúrbio é parte desta cidade às avessas, ele é descrito e delineado dessa forma:

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para essas construções serve: são latas de fósforos distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato. Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas covas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Nelas há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda essa população pobríssima vive sob a ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo. (BARRETO, 1997, p. 94)

Ler a cidade é também fazer um inventário dos tipos que nela circulam, na visão da cidade que Lima Barreto apresenta, cabem empobrecidos, músicos não reconhecidos, infelizes ou de sucesso, prostitutas, aposentados, donas-de-casa, vagabundos, bêbados e loucos. Escancarando o submundo dessas personagens da vida urbana, o cronista retrata as que se nutrem dos escombros da cidade, atitude semelhante à do artista, que também lança mão dos fragmentos desprezados pela sociedade para construir sua obra. Mas são aqueles que a sociedade rejeita que constituem o centro do relato em sua obra, a eles vai-se colando a visão condutora do narrador. Para Lima Barreto era fundamental:

Analisar as condições de vida de gentes que viviam sob céus tão diferentes e de resumir depois o que era preciso para sua felicidade e para o seu bem-estar em leis bastante gerais, para satisfazer a um tempo ao jagunço e ao seringueiro, ao camarada e ao vaqueiro, ao elegante da Rua do Ouvidor e ao semibugre dos confins do Mato-Grosso. (BARRETO, Lima. In: SEVCENKO, Nicolau, 1985, p. 171)



**Figura 20 Revista O Malho<sup>17</sup>**  
In: Revista Nosso Século nº10, p.221.

<sup>17</sup> O *Malho* começou a veicular em 20 de setembro de 1904. Fundada por Luís Bartolomeu, era caracterizada por seu conteúdo humorístico. Entretanto, a partir de 1904, competindo também com a *Kosmos*, passou a ser uma revista de caráter político. Nos tempos da velha República, O *Malho* foi uma das mais prestigiosas revistas de crítica.

Lima Barreto se empenha em fazer de sua arte um instrumento de difusão das grandes idéias do tempo, sua obra traz a marca do seu meio e constitui o objeto privilegiado da crítica social do autor. Para Fantinati (1978, p.39):

Ao compreender a arte como um meio de comunicação coletivo e a lhe impor uma responsabilidade face ao momento histórico, Lima Barreto deixa claro e explícito a correspondência entre a produção e o produtor. Para ele, é mister do artista assumir, no plano da vida, a responsabilidade que manifesta sua obra.

Seu olhar foge do cenário de mármore e cristal montado no centro da cidade e reservado para a convivência e sociabilidade dos beneficiados. Suas obras abrangem anotações locais, nacionais e internacionais, todas envolvendo uma rigorosa análise dos níveis social, político, econômico e cultural. Seus temas envolvem: movimentos históricos, relações sociais e raciais, transformações sociais, políticas, econômicas e culturais; crítica social, moral e cultural; discussões filosóficas e científicas, referências ao presente; ao cotidiano urbano e suburbano, à política nacional e internacional, à burocracia, dados biográficos, realidade do sertão. Enfim, tudo o que refletia a realidade de sua época.

Seus hábitos, nunca os modificou, freqüentava cafés, livrarias e redações de jornal. Ia à cidade todos os dias e ali chegando, como descreve Francisco de Assis Barbosa:

Corria peripateticamente, as suas capelinhas prediletas, demorava-se um tanto em palestra na Livraria Schettino ou ia a uma redação qualquer levar o seu último escrito. À noitinha, já com o passo pesado,

quase de artístico ou de beribérico, e com as persianas dos olhos ainda mais arriadas, retornava ao seu tugúrio distante. Nessa viagem de volta, punha-se sempre a falar sozinho, dizendo-se, em voz alta, para assombro dos demais passageiros, um grão-duque russo que corria, incógnito, o Brasil. Isso não o impedia, aliás, de proclamar-se, pouco depois, maximalista exaltado, pedindo a partilha das terras e a supressão das leis. (BARBOSA, 1988, p. 248)

Da vasta obra de Lima Barreto opta-se por fazer uma leitura da obra *Vida Urbana*, que enfeixa uma coleção de crônicas de Lima Barreto, de diversas épocas, com predominância da produção de seus últimos anos de vida, nos periódicos do Rio de Janeiro *Gazeta da Tarde* (1911), *Correio da Noite* (1914-1915), *Careta* (1915-1922), *ABC* (1917-1922), *Lanterna* (1918), *Brás Cubas* (1918), *Hoje, Rio* (1919), *O Malho* (1919), *Dom Quixote* (1919), *O Estado* (1919). O título ocorre em crônicas publicadas na Revista *Careta*. Estas crônicas foram organizadas sob a direção de Francisco de Assis Barbosa, com a colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença e publicadas pela Editora Brasiliense em 1956. A leitura destas crônicas enfoca o espaço urbano, signo da modernidade nesse período, procurando levantar questões que permitam reconstruir a sociedade brasileira e analisar como a cidade desse período foi pensada e representada.

Nestes textos é possível evidenciar como Lima Barreto, profundo conhecedor da sua cidade, acompanhou um dos momentos críticos da transformação do Rio de Janeiro.

Confirma-se, dessa forma, o que escreve Benjamim (1991, p.155):

O cronista que se põe a contar os acontecimentos, sem distinguir pequenos e grandes presta tributo à verdade de que nada do que

alguma vez tenha acontecido pode ser considerado perdido para a história.

Lima Barreto transforma sua arte em instrumento de denúncia social, ficando, assim, difícil não evocar o biográfico, figura do próprio Lima Barreto - ele mesmo grande personagem barretiano, auto-exilado, ao mesmo tempo em que rejeitado pela cidade, movendo-se diariamente do subúrbio para o centro cujas ruas atravessa continuamente a pé. Dessa forma, escreve Fantinati (1978, p.41-44):

O artista se configura, então, como um profeta e revolucionário.[...] Em Lima Barreto operam dois lados, o boêmio e o apostolar. [...] Nesse sentido, boêmia e apostolado são uma e única forma de constestação: a primeira, na instância de vida imediata em que o indivíduo é mensagem contestadora e o segundo na obra e nos escritos. Arte e vida se encontram, sendo uma a continuação da outra e vice-versa, numa coerência plena e participante



**Figura 21 Caricatura de Lima Barreto**  
In: Revista Caros Amigos ,nº 12, p.365.

#### 4.1 LIMA BARRETO: A CRÔNICA E O AVESSE DA CIDADE

*“E assim se faz a vida, com desalentos e esperanças, com recordações e saudades. Com tolices e coisas sensatas, com baixeiras e grandezas, à espera da morte, da doce morte, padroeira dos aflitos e desesperados...”*  
Lima Barreto

Lima Barreto ocupa na literatura brasileira um lugar que não o enquadra em nenhum espaço estético definido, é um autor de transição que aponta para o modernismo, por revelar o desgaste das antigas fórmulas de expressão e se afastar da linguagem retórica esvaziada de sentido.

Com seus traços criativos, Lima Barreto devolve a vida, o movimento e a cor ao retrato do Rio de Janeiro que traça, contemplando a cidade, quer no auge do seu burburinho nos cafés e ruas do centro da cidade, quer na quietude dos subúrbios. Em suas crônicas, transparece o real conteúdo do moderno processo de urbanização e sua origem de poder de classes. O urbano é território das classes dominantes e a desumanização fundamenta os critérios de repartição social.

Por outro lado, a crônica também serve de instrumento de denúncia, de combate contra a desfiguração do cenário urbano que foi afetado pela modernidade. Este aspecto é facilmente observado nas crônicas de Lima

Barreto. Francisco de Assis Barbosa autor de *A vida de Lima Barreto* afirmou que Lima Barreto sendo um “[...] escritor eminentemente memorialista, [...] anotou, registrou fixou, comentou ou criticou todos os grandes acontecimentos da vida republicana e também todos os grandes acontecimentos mundiais seus contemporâneos.” (BARBOSA, 1988, p.78)

Observador acurado foi capaz de construir uma visão própria e abrangente da sociedade brasileira do início do século XX e registrá-la por meio de sua escrita. Suas crônicas denunciaram problemas sociais, econômicos e políticos ainda vigentes no Brasil do século XXI. Conforme o próprio Lima Barreto, na obra *Marginália* : “Não fui à cidade e deixei-me ficar pelos arredores da casa em que moro, num subúrbio distante. [...] me lembrei ao mesmo tempo do aspecto da favela, do Salgueiro [...] Vi em tudo isso a República; e não sei o porquê.” (BARRETO, 1956, p.35)

Suas crônicas ultrapassam o caráter de transitoriedade, comum pelo fato de retratarem o cotidiano, e tornam-se permanentes pela capacidade de diálogo que sua obra pode ter com o leitor de qualquer época. Lendo, hoje, as tantas páginas deixadas por Lima Barreto tem-se a triste certeza de que no “Brasil moderno” permanecem os vários aspectos formadores da cultura política dos primeiros anos da República.

É curioso observar que os aspectos mais vulneráveis à crítica nos primeiros anos da República são os mesmos que, ainda hoje, aparecem como os mais mobilizadores da opinião pública: a corrupção, o abuso do poder, a má administração, a malversação do dinheiro público, tudo isso se transformando

numa falta de confiança nos homens públicos e, mais do que isso, na própria política. Lima Barreto escreveu: "A República no Brasil é o regime da corrupção. Todas as opiniões devem, por esta ou aquela paga, ser estabelecidas pelos poderosos do dia".(BARRETO, 1956, p.78)

Lima Barreto, ao escrever suas crônicas, opera a desmontagem do aparato metafórico da nação imaginada pela elite e sedimentada desde a colônia nas representações edênicas do Brasil, despotencializando, sem ressentimento histórico, mas com a argúcia crítica da prática estética, o artifício ideológico, os falsos mitos, o pseudo-sentimentalismo patriótico, da localização ufanista do Estado-Nação. Podendo, dessa forma, ser considerado um dissidente no cenário literário brasileiro do início do século XX, pois enquanto os escritores, em sua maioria, primavam por uma literatura definida pelo escritor Afrânio Peixoto como "o sorriso da sociedade", Lima Barreto fotografou seu tempo, de forma que, após a revelação do filme, ficassem nitidamente expostas todas as fissuras das paredes do cenário que compunha a foto, para ele o Rio de Janeiro : "É o régimen da fachada, da ostentação, do falso brilho e luxo do *parvenu*, tendo como *repoussoir* a miséria." ( BARRETO, 1956, p.35)

Longe do mundo elegante da Confeitaria Colombo ou da Rua do Ouvidor, utilizando-se de uma linguagem clara e objetiva, as crônicas barretianas apresentam personagens e experiências dos moradores dos subúrbios, que discriminados não faziam parte dos elegantes salões do nobre bairro de Botafogo, a par disso expõem desejos, sonhos e choques culturais

vividos por personagens que, mesmo esquecidos, não deixavam de existir, bem como ainda, parodia o mundo elegante da elite.

Lima Barreto, ao flunar pela cidade, traz à tona o discurso dos excluídos pela sociedade da *Belle Époque*, que envolvida em elevar o Brasil ao Olimpo do Progresso, virava suas costas para as questões sociais, não reconhecendo suas fissuras. Seria, no entanto, uma simplificação ingênua ver neste autor da literatura da Primeira República um opositor sempre intransigente do regime republicano, um nostálgico da Monarquia. É aí que se torna especialmente interessante uma revisão da contribuição deste escritor, por meio das crônicas publicadas por ele em jornais, por mais de quinze anos. É nestas crônicas, expressão literária que, por sua própria forma de veiculação, faz-se próxima ao público leitor, exigindo uma linguagem direta e uma ligação imediata fato/leitor, é que surge aquilo que se move ainda entre o velho e o novo, uma concepção moderna, porque é democrática.

Nesta concepção, o ideal republicano não poderá ser separado da busca de afirmação dos direitos do cidadão, do homem comum, da representação da vontade popular, da participação do conjunto da população na escolha de seus dirigentes, assim como do controle da ação dos governantes pela sociedade.

Após fracassada tentativa de criar sua própria revista, *Floreal*, em 1907, e de rápida passagem pela *Fon-Fon*, Lima Barreto passa a colaborar em revistas ilustradas sem sofisticação como a *Careta*, na qual foi redator efetivo, escrevendo por quinze anos, e *O Malho*, inicialmente humorística, mas que vai adquirindo perfil político.



**Figura 22 Revista Careta<sup>18</sup>-1916**  
In: Revista Nosso Século nº 10, p. 221.

Lima Barreto foi cronista apenas episódico em revistas e jornais mais conhecidos como *O País*, *A Notícia*, *O Diário de Notícias*, o *Rio-Jornal*. Também em *A.B.C.* sua colaboração foi freqüente de 1916 a 1922.

A maior parte de suas crônicas, no entanto, será veiculada pela pequena imprensa. São jornais e revistas menos empresariais ou ligados a associações de caráter progressista ou mesmo anarquista. Entre estes estão *A voz do*

<sup>18</sup> Em 1908, foi fundado o periódico que caracterizaria a época, na fase em que a literatura e a imprensa se confundiam em suas atividades. *A Careta*, fundada por Jorge Schmidt, realizava juntamente com a *Kosmos*, a tarefa de tornar a revista um órgão dos parnasianos, enquanto outra competidora, a *Fon-Fon*, era dos simbolistas.

*trabalhador*, da Confederação Operária Brasileira empastelado pela Polícia, e *O Debate*, dirigido pelo posteriormente líder comunista Astrogildo Pereira.

Sua obra caminha para uma denúncia veemente e corajosa, para uma arte ousada e cortante, para uma crítica lúcida. A visão de Lima Barreto se impõe como o olhar discordante sobre a cidade, ele vira ao avesso a sociedade de seu tempo. Esse olhar sobre o lado avesso da cidade, aproxima o cronista carioca de Charles Baudelaire, pois ambos recolhem as ruínas urbanas. Conforme Benjamin (1989, p.29), ao escrever sobre Baudelaire, “Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela destruiu, é reunido e registrado por ele”. Crítico do processo de modernização autoritária, Lima Barreto definirá, em 26/1/1915, de forma diferente, a ambição modernizante:

A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes: a capital argentina tem longa ruas retas, a capital da Argentina não tem pretos, portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter mu milhão, O Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. ( BARRETO, 1961, p..83)

Por essa crítica cortante, seu prestígio ficou vinculado, de certa maneira, aos poucos setores nos quais sua imagem radical era assumida como um emblema de confrontação: a pequena imprensa, a imprensa socialista e libertária, a imprensa de oposição. Dessa forma, é bastante extensa sua presença na imprensa da época, colaborou em jornais e revistas de notável importância política e literária como *ABC* e *Careta*. Grande parte dessa presença, no entanto, está em revistas e jornais libertários ou ligados a

associações de classe, como *A voz do trabalhador*, órgão oficial da COB (Confederação Operária Brasileira). Defensor da liberdade de expressão, principalmente da pequena imprensa, protesta em 1920 através da crônica “O Caso da A Folha,” publicada em *A Patuléia*, publicação anarquista paulista, contra a apreensão pela polícia do jornal *A Folha*, fundado e dirigido pelo escritor Medeiros e Albuquerque, e cobra da imprensa a solidariedade entre todos os órgãos de informação com vistas a assegurar a liberdade de imprensa, independentemente da orientação editorial que esses jornais ou revistas tivessem.

Toda a cronística de Lima Barreto se apresenta como um espaço de denúncia e militância política, que combate a literatura institucionalizada, beletrista, de apuros formais e artifícios retóricos, própria dos escritores que freqüentam a Academia. Fantinati (1978, p.39) escreveu: “No rol das impicâncias de Lima Barreto figura, ao lado dos bairros *chics* do Rio de Janeiro e dos títulos militares, políticos e universitários, a grecomania dos literatos do período”. Há uma extrema coerência na obra barretiana, como se estivesse diante de uma questão principal, jamais se afastou do trabalho de denúncia, na qual a tomada de posição obedecia com rigor à tarefa de desmascaramento da ideologia em curso.

Mesmo escrevendo em jornais, condena a imprensa, os grandes jornais que fogem a sua função de lutar pelos mais humildes e de denunciar a exclusão dos segmentos marginalizados da sociedade carioca e brasileira. Em crônica publicada na *Gazeta da Tarde* no dia 20/11/1911, ele relata:

Os nossos jornais diários têm de mais e têm de menos, tem lacunas e demasia. Uma grande parte deles é ocupada com insignificantes notícias oficiais [...] E existem coisas da própria vida da cidade que não são tratadas.” ( BARRETO, 1961, p.53)

Neste comentário, o cronista desanica a imprensa e mostra sua perfidez, seus desvios, sua falta de compostura. A crítica à imprensa, ao contrário do que se pensa, de que ele a criticava porque era ressentido contra a má aceitação de sua obra, é deliberada e faz parte de seu projeto literário como um todo. O desígnio maior de suas crônicas é o desvendamento do jogo de máscaras, que envolvia por completo tanto o âmbito político, quanto à cena literária brasileira, sob a égide da República, e do cosmopolitismo arrivista das elites oriundas do Encilhamento e a fachada greco-romana postiza do parnasianismo vigente. O escritor fez as mais contundentes críticas às instituições ocultas com que se travestia o regime da Primeira República.

Lima acredita que a literatura é o elo da humanidade e por meio de seus textos, ele representa a cidade do Rio de Janeiro, demarcando os espaços, onde os elementos humanos transitam e se situam, contrapondo a burguesia e o povo, o homem do interior e o cidadão, denunciando os marginalizados pelo sistema republicano. Em Lima Barreto, conforme Fantinati (1978, p.47):

É possível detectar uma concepção de arte, e em especial, de literatura, que pode ser resumida na fórmula de que arte é comunicação participante. Como tal é um complexo de autor, obra e público, inserido nas contingências concretas das quais depende e sobre as quais age. O artista[...] tem por ofício colocar a obra de arte a serviço da humanidade.

A cidade, em suas obras, constrói-se através do ponto de vista do excluído, do homem do campo e do mulato que idealiza o espaço urbano como local do conhecimento. Néelson Werneck Sodré viu a cidade suburbana como o personagem principal dos romances do escritor carioca. Para Sodré (1976 p.505):

Lima Barreto inclui, de um modo novo, a população suburbana carioca na paisagem romanesca da capital letrada do Brasil, da capital da Monarquia e da República. Tal população aparece em diferentes formas, situações e cenários. Ela surge nos tipos sociais ordeiros "pequenos funcionários, cantadores de modinhas, militares retirados da ativa, povoando ruas desertas, enchendo os transportes coletivos.

Além disso, aparece, também, nos desordeiros dos bandos políticos oligárquicos e nas multidões "carnavalescas" e revoltadas. Ela é sintetizada em uma rica e deslumbrante galeria de tipos literários, tais como Lucrecio Barba-de-Bode, Bogóloff, Numa Pompílio de Castro, Edgard, Arlete, Gonzaga, Clara dos Anjos, Policarpo Quaresma e tantos outros.

Para os letrados, Lima não se encaixa nos cânones literários luso-brasileiros. Na cidade letrada, Lima não faz parte das "igrejinhas literárias" que freqüentam as livrarias, as confeitarias e os cafés chiques, sofisticados. Estas igrejinhas são parte do poder republicano, assim como foram parte do poder real. Os círculos letrados do poder republicano catalogavam Lima Barreto na galeria dos ressentidos sociais, dos derrotados. Ora, os homens das letras são, na República, a continuação da monarquia por meios literários. Eles fazem parte de um conjunto de práticas monárquico-coloniais, luso-brasileiras que dão continuidade à cultura aristocrático-oligárquica. Eles são parte do passado,

da tradição oitocentista. E Lima mostra-se, portanto, como uma clara modernização das letras e da cultura brasileira.

Percebe-se, por meio das crônicas barretianas, que a relação dele com a cidade do Rio de Janeiro é uma relação visceral. Nesse sentido, a cidade é para ele uma espécie de laboratório para pensar o Brasil. E a cidade é também o objeto de uma reflexão profunda sobre a sociedade brasileira do seu tempo, sobre a sociedade republicana.

## 4.2 IMAGENS BARRETIANAS: UM PASSEIO PELO RIO DE LIMA

*“Só querem a aparência das coisas”  
Lima Barreto*

Lima Barreto debruça-se sobre o Rio às avessas, conforme Candido (1987, p.43), “Seu olho agudo de pária fisga as diferenças sociais, aquilo que sentem as pessoas de cor, os pobres e até mesmo as mulheres.”. É patente no autor a idéia de se pensar o país, projetando-o na cidade do Rio de Janeiro. Lima parte do espaço urbano como ponto de partida, para uma reflexão mais ampla sobre as desigualdades sociais.

As representações do urbano construídas por Lima Barreto desvendarão uma cidade não tão maravilhosa, nessa sua virada de avesso da sociedade, ele satirizará ao máximo a europeização do gosto e hábitos que a elite cultivava. Lima, em sua habitual ironia, fornece um flash do que se passava:

Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios e, como complemento queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra.

(BARRETO, 1956, p. 204 -205)

Observa-se, neste fragmento, que a palavra de ordem “O Rio civiliza-se”<sup>19</sup>, é o que mais define o espírito vivido pela cidade. O escritor evidencia que era preciso livrar-se dos empecilhos, para que o país alcançasse níveis razoáveis de progresso, e neste caso, o empecilho se mostra representado pela população pobre. Era, portanto, necessário que as “picaretas da regeneração” destruíssem, sem nenhum constrangimento, o que a cidade guardava de seu passado, levando com ele o atraso, a vergonha, a sujeira. Numa linguagem sem subterfúgios, o narrador mostra o que estava sendo colocado em prática, uma política sistemática de condenação de hábitos e costumes que tivessem qualquer ligação com a sociedade colonial, além de expor uma maneira de se comportar inspirada no estilo de vida parisiense.

Foram as idéias, os debates e as polêmicas que se apresentavam no cotidiano urbano, que moldaram os contornos da concepção intelectual e artística de Lima Barreto; nelas se incluem ao lado do pensamento de Taine e Renan, uma sintonia muito apurada e um espírito excessivamente crítico, por vezes muito bem-humorado, com o que se passava em termos culturais e políticos, tanto em nível nacional como internacional, foram os clássicos da literatura quem lhe propiciaram suas mais notáveis características. Nesta galeria, além de Eça de Queiroz, José de Alencar, Tolstói, Balzac, Proust, Stendhal, está o predileto: Dostoievski. Dessa maneira, é para a Literatura e para a extremada relação autor/obra que deve se dirigir o olhar, de quem queira entender como Lima Barreto viveu e conviveu com um Rio de Janeiro, que a seu tempo, passava por mutações de natureza diversa.

---

<sup>19</sup> As expressões “O Rio Civiliza-se” e a “ditadura do smartismo” pertencem ao colunista social e figurinista Figueiredo Pimentel, lançadas em sua coluna, “*O Binóculo*”, no Jornal carioca *Gazeta de Notícias*.

Nas imagens barretianas, o Rio apresenta-se como o inverso da imagem idealizada da cidade, assim focalizaremos como o autor de *Vida Urbana* percorreu esse trajeto e construiu sua cidade de papel, em meio ao cenário de um Rio que se civilizava.

#### 4.2.1 Cenas do Bonde

*“Certas manhãs quando desço de bondes para o centro da cidade, naquelas manhãs em que, no dizer do poeta, um arcanjo se levanta dentro de nós, vou vendo um longo caminho.”*

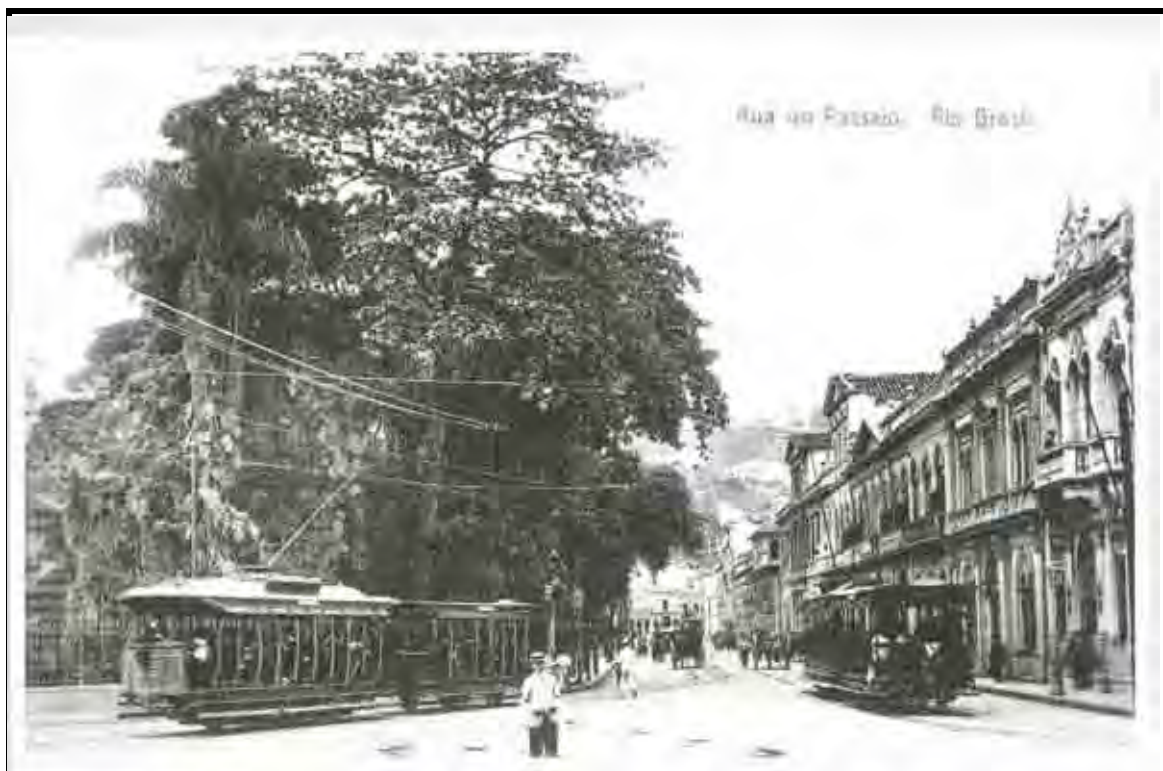
*Lima Barreto*

Sabe-se que as representações literárias sobre Paris constituíram-se num modelo universal para o entendimento da cidade moderna. No Rio de Janeiro, a força do imaginário, em recriar o real, torna as representações mais concretas que a própria realidade, assim a sensação da modernidade vai servir como referência identitária nacional, por meio da representação metropolizada do Rio.

As representações são dotadas de certa carga de positividade, o que as faz tornarem-se desejáveis e aceitas, processo esse capaz de glamourizar o cotidiano, de selecionar dados para serem contabilizados para a composição de uma imagem e a maneira de minimizar ou mesmo ignorar outros tantos.

Para Benjamim (1991, p. 32):

A forma de um meio de construção que, no começo, ainda é dominada pelo modo antigo, correspondem imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo. Essas imagens são imagens do desejo, e nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências.



**Figura 23 Bondes na Rua do Passeio**

In: Rio Antigo. Disponível em < <http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/index.htm> >  
Acesso em 10 de outubro de 2004.

Ao se tratar do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, convulsionado pela renovação urbana, é a visão de Lima Barreto que operará a desmontagem do aparato metafórico da nação imaginada pela elite, por meio de suas crônicas, ele identificará uma cultura das aparências. O deboche é completo. O Rio procurava viver e acreditar-se a cidade maravilhosa, num processo que Lima qualifica de farsa.

O estilo barretiano utiliza a técnica cinematográfica para desmitificar o cosmopolitismo artificial, introjetado no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. O bonde, símbolo da mecanização, funcionará como um

cinematógrafo, ele é que servirá de meio de transporte para desnudar a fragilidade das imagens que foram construídas sobre o Rio que se civiliza.

O cinematógrafo, que ainda não é cinema, mas seu ancestral, libera a existência da servidão corporal. O que impressionava, nas projeções do cinematógrafo, não era só o movimento combinado das imagens em relação aos corpos. Já não se trata de acompanhar na tela o movimento da realidade, mas de seu fantasma. O cinematógrafo celebra a autonomia da imagem em relação ao corpo, com efeito, literalmente fantástico (fantasmagórico) Benjamin escreve que se inaugura uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair, a indústria da diversão facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria.

Não é à toa que Lima utiliza as imagens em movimento geradas pelo cinema, pois estas são símbolos da modernidade que é vivenciada como verdadeiro espetáculo. A idéia de cidade espetáculo, em cujo palco trafegavam boêmios, melindrosas, almofadinhas, malandros e intelectuais, é destacada em sua obra. É por esse aspecto de fachada e de montagem de um cenário teatral, que Lima Barreto aprecia a transformação do Rio de Janeiro.

A modernidade chegava ao Rio da *Belle Époque*, com todas as suas contradições, estimulada pelo desabrochar da sociedade burguesa num país de herança colonial escravocrata. A *Belle Époque* caracteriza-se, também, pela febre da comunicação, aliada ao desdobramento crescente da imprensa, dos meios de comunicação e de transportes, fazendo com que as classes saiam de seus casulos e se apresentem face a face em espaços comuns: a rua, a praça pública, os cafés, os salões. Embora guardando as distâncias de origem, a

sociedade se dá a si mesma como espetáculo, aprendendo a se observar atentamente em suas menores particularidades.

E nesta “fita”, Lima metaforiza a cidade do Rio Janeiro, sendo que um dos símbolos que ele escolhe é o bonde. Essa vocação para o espetáculo, para a dramatização, segundo Lima Barreto, foi potencializada pela implantação do sistema republicano. E em meio a esse cenário ficcional, Lima observa a transformação do Rio de Janeiro, o bonde servirá, então, como o veículo articulador do enredo em várias de suas crônicas, como espaço onde as cenas acontecem “O bonde corria e, vendo entrar uma dama, Stromberg esqueceu os bigodes, deixou cair a clássica bengala de castão de ouro e encalistrou matutamente.” (BARRETO, 1961, p.100), conforme registra em crônica do dia 1/5/1915, ou ainda, em escrito de 31/7/1975 “Continuo a narração. Tomei o bonde conveniente e parti, apreciando o domingo, cheio de rapazes endomingados, de damas de laçarotes, de automóveis peçados de gente, de jogadores de *foot-ball* , gente feliz por ter um dia que não se faz nada.” (BARRETO, 1961, 104).

Nestes dois fragmentos, o bonde é o desencadeador da narrativa, o olhar do narrador parte dele, com se fosse a chave para o desenvolvimento da própria narrativa. Dessa forma, o bonde é o meio de transporte que conduz o olhar atento do *flâneur*, é por meio dele que o cronista observa e analisa o Rio em seu cotidiano e em seus aspectos mais peculiares. Seguindo a lógica benjaminiana, considerando-se o *flâneur* como um detetive, um observador, do ritmo da cidade grande.

Em crônica de 3-5-1918, o narrador utiliza, novamente, o bonde como o elemento desencadeador de enredo, ele depara-se com o espetáculo da vida da cidade, representado pelo burburinho das crianças que, neste caso, acaba por despertar o lado sensível da natureza humana “um arcanjo se levanta de dentro de nós”. Mesmo em centros urbanos e cosmopolitas, nos quais se concretizam as grandes mudanças tecnológicas, nos quais sonhos e ilusões podem ser desfeitos, o narrador demonstra que ainda há lugar para esperança. Esta crônica é uma das poucas escritas por Lima Barreto que possui traços de forte apelo otimista. O narrador, inclusive, parodia uma das fases de maior impacto dentro da obra machadiana, inserida na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que se torna símbolo do pessimismo machadiano “Brás Cubas não transmitiu a nenhuma criatura o legado da nossa miséria; eu, porém, a transmitiria de bom grado”. Demonstrando, dessa forma, toda a crença que ele possui no futuro, aqui representado pela figura da infância.

Certas manhãs quando desço de bonde para o centro da cidade, naquelas manhãs em que, no dizer do poeta, um arcanjo se levanta de dentro de nós; quando desço do subúrbio em que resido há quinze anos, vou vendo pelo longo caminho de mais de dez quilômetros, as escolas públicas povoadas. Em algumas, ainda surpreendo as crianças entrando e se espalhando pelos jardins à espera do começo das aulas, em outras, porém, elas já estão abancadas e debruçadas sobre aqueles livros que meus olhos não mais folhearão, nem mesmo para seguir as lições de meus filhos. Brás Cubas não transmitiu a nenhuma criatura o legado da nossa miséria; eu, porém, a transmitiria de bom grado. Vendo todo o dia, ou quase, esse espetáculo curioso e sugestivo da vida da cidade, (BARRETO, 1961, p.98)

O autor, também, utiliza o bonde como símbolo da descartabilidade da tecnologia, como se percebe em crônica de 26/6/1915:

Como todo o Rio de Janeiro sabe, o seu centro social foi deslocado

da Rua do Ouvidor para a Avenida e, nesta, ele fica exatamente no ponto dos bondes do Jardim Botânico. Lá se reúne tudo o que há de mais curioso na cidade. São as damas elegantes, os moços bonitos, os namoradores, os amantes, os *badauds*, os *camelots* e os sem-esperança.[...] Bem isso é história antiga[...] Chega o automóvel, um automóvel de muitos contos de réis, iluminado eletricamente, motorista de fardeta. O homem salta.

(BARRETO, 1961, p.102)

A voz do narrador expressa-se em consonância com a do leitor “Como todo o Rio de Janeiro sabe”. No desenvolvimento da crônica, demonstra, de forma implícita, que com a modernidade ocorre a transitoriedade de conceitos, de ações e de pontos de vista. De fato, a modernidade se apresenta como uma conjunção de idéias e experiências, as quais se consolidam ou permanecem muito tempo, porque se superpõem e sucedem a um ritmo febril. Na acepção de Benjamin, o moderno é fugaz.

No texto, o bonde, até então, símbolo do que era moderno, acaba cedendo lugar ao automóvel, sinônimo de alta tecnologia e da época vertiginosa. Eis a forma do cronista introduzir a idéia de instabilidade da modernidade. O automóvel surge como símbolo de grande poder econômico, contrapondo-se ao aspecto popular do bonde, que se mostra um espaço que agrega várias classes sociais, sugerindo uma miscigenação social, mas respeitando limites de tolerância: de um lado os elegantes, de outro os sem-esperança.

Nesta crônica, registra-se, também, o deslocamento do ponto de efervescência cultural: a Rua do Ouvidor cede lugar para a Avenida Central. O autor, na realidade, faz uma antecipação daquilo que aconteceria num curto espaço em que as ruas escuras e apertadas (Rua do Ouvidor) cedem lugar

para espaços que seriam como local de desfile de uma nova classe, sedenta em expor o último modelo parisiense.



**Figura 24 Avenida Central, início do século XX.<sup>20</sup>**

In: Rio Antigo. Disponível em < <http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/rioantigo/index.>>  
Acesso em 19 de abril de 2004.

Por outro lado, o autor cita a figura alegórica do *badaud*, que para Benjamin (1989, p.202) difere-se do *flâneur*,

---

<sup>20</sup> Em 7 de setembro de 1904 comemorou-se o final das demolições para a abertura da Avenida Central. Na sua inauguração, em 15 de novembro de 1905, existiam trinta prédios prontos, cerca de oitenta em construção e raros lotes ainda à venda. À esquerda, na esquina da Rua São José, o prédio de propriedade da Irmandade do S.S. da Candelária, vizinho do primeiro edifício concluído, sede de Antonio Jannuzzi, Irmão e Cia.

[...] pois este está sempre de plena posse de sua individualidade, e naquele ela desaparece, sob a influência do espetáculo que lhe é oferecido, o *badaud* se torna um ente impessoal, ele não é mais gente: ele é público, multidão.

Para o cronista, o foco passa a ser a multidão, a individualidade é descartada, a ordem é o burburinho, a efervescência instaurada pela modernidade. O *flanêur*, observador atento e reflexivo, é substituído pelo geral pelo público, pela multidão. Em crônica do dia 11/1/ 1915, ele escreve:

Ontem, domingo, o calor e a mania ambulatória não me permitiram ficar em casa. Saí e vim aos lugares em que um “homem das multidões” pode andar aos domingos. Julgava que essa história de piqueniques não fosse mais binocular; o meu engano, porém, ficou demonstrado. No largo da Carioca havia dois ou três bondes especiais e damas e cavalheiros, das mais *chics* rodas, esvoaçavam pela Galeria Cruzeiro, á espera da hora. Elas, as damas, vinham todas vestidas com as mais custosas confecções ali do Ferreira, do Palais, ou do nobre Ramalho Ortigão[...] Imagino que em Paris ou Londres, os dez mil de cima não dão aos rotos esse espetáculo de tão flagrante mau gosto. (BARRETO, 1961, p.71-2)

No texto, o autor se impõe na narrativa, contando sua própria trajetória. O narrador passa a ser ao mesmo tempo o alter ego do escritor, que se apresenta diante do leitor, sem nenhum disfarce e se identifica como homem das multidões, portanto o *flâneur*. Dessa forma, por meio desta relação de absorção entre o sujeito e a cidade, é que ele promove a legibilidade do espaço urbano, no caso o do Rio de Janeiro. Com o desenrolar da narrativa, nota-se que o cronista satiriza a coluna “O Binóculo” de Figueiredo Pimentel, na *Gazeta de Notícias*, que dava conta da vida social do *grand monde* carioca, a começar pelo título da crônica: “Com o Binóculo”.

Nesse caso, ao utilizar o “binóculo”, ocorre um aumento em seu campo de visão, assim, ele consegue ver além das imagens fabricadas. E como o *flâneur*, passeia entre a multidão e inicia comentários sobre um passeio da classe binocular, segundo Benjamim (1991, p.70), “[...] colhe as coisas em pleno vôo”.



**Figura 25 Rua da Carioca, final do século XIX.**

In: Rio Antigo. Disponível em <<http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos//index.htm>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2004.

É visível, neste fragmento, que o bonde serve como o meio desencadeador das ações-espetáculo. As reflexões recaem sobre os hábitos copiados de uma realidade sonhada, ou seja, o desejo de se parecer com o estrangeiro. O cronista, ao utilizar a metáfora espetáculo, demonstra o ritual de

teatralização dos costumes cariocas do Rio no início do século XX. Encerra sua crônica, como começou, num tom de extremo deboche, que lhe é peculiar, demonstrando que tudo não passa de uma grande farsa, pois em meio ao suposto refinamento cosmopolita, afloram, no *grand monde* carioca, atitudes notadamente populares.



**Figura 26** *Gazeta de Notícias*

Jornal no qual se publicava a coluna "O Binóculo, assinada por Figueiredo. In: Jornais Cariocas. Disponível em: <[http://www.brasilcult.pro.br/rio\\_antigo2/jornais/jornaiscariocas.htm](http://www.brasilcult.pro.br/rio_antigo2/jornais/jornaiscariocas.htm). > Acesso em 2 de junho de 2004.

Nesta leitura do urbano feita por Lima Barreto, assinala-se o traço de “bovarismo” que o escritor afirmava existir na sociedade do Rio de Janeiro e que se configura como elemento do caráter nacional. O conceito de *bovarysme*

traduz-se na capacidade que os indivíduos têm de construir imagens de si próprios, diferentes daquilo que são na realidade, ou seja, as pessoas enxergam a si próprias e ao mundo de uma forma distorcida. Elas, então, vivem de acordo com o que pensam ver e ser, o que viriam a representar, em última análise, uma forma de adaptação do indivíduo ao mundo, que nele enxerga aquilo que quer ser.

Essa fisionomia cinematográfica da cidade reveste-se de um caráter de espetáculo, por meio do olhar do cronista que busca uma cidade “menor” escondida nas dobras da metrópole. Esse quadro cinematográfico aponta uma imagem conferida pela alegoria. A alegoria, segundo Benjamin (1989, p.159), “[...] é uma figuração que se dá através de ruínas, dos fragmentos que têm como seu corolário um sujeito esfacelado.”

#### 4.2.2 Lima Barreto: na Contramão da Rua do Ouvidor

*Oh! Sim, as ruas têm alma!*  
*João do Rio*

A cena cultural carioca, no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do XX, é marcada pelo *glamour* e pelo *chic* aristocrático das rodas literárias. A sociedade letrada divide-se entre as livrarias do Centro – como a Garnier, a Laemmert, a Briguiet e a Livraria Francisco Alves – e as confeitarias, redutos da boemia da cidade, notadamente a Colombo e a Pascoal, além dos cafés, o Papagaio, Café do Rio, Café Globo, entre outros. Ao redor da Rua do Ouvidor, coração do luxo e da moda dessa sociedade republicana, os literatos constroem seus núcleos de sociabilidade em torno dessas duas vertentes: a linha séria e austera, mais relacionada aos acadêmicos, das discussões nas livrarias, nas quais se podem encontrar homens da envergadura de Rui Barbosa, Machado de Assis e Alberto de Oliveira; e a linha descontraída e *blagueur*, da qual são mais afeitos os boêmios e jornalistas, cujo epicentro eram as confeitarias e cafés, onde teremos figuras tais como Emílio de Menezes, Olavo Bilac, José do Patrocínio (pai e filho), Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, Lima Barreto.

A Rua do Ouvidor além de uma passarela da moda era, também, um reduto da intelectualidade, para a qual Lima Barreto demonstrava uma certa ambivalência de atitude. Ele não é infenso ao charme de certos espaços privilegiados da cidade e freqüentados pela elite, que ele criticava.



**Figura 27** Café do Rio <sup>21</sup> – **Caricatura Cardoso Ayres**  
In: Revista Nosso Século nº10, p.210.

Na verdade, Lima Barreto experimentava um certo fascínio por esses espaços, como na descrição do *footing* da “mulheres fáceis” nessa famosa rua, ou a possibilidade de passear na Avenida Central, com seus artistas, camelôs, mendigos e *flâneurs*. Da mesma forma, suas crônicas falam de confeitarias, com elegantes freqüentadores, ou noites no luxo do Lírico, com seu esplendor de belas mulheres. Mesmo que haja a tradicional ironia, a irreverência e a

<sup>21</sup> A modernização do Rio redesenha o mapa da cidade a partir da criação da Avenida Central, esta nova geografia urbana proporciona novas formas de divulgação e intercâmbio literário. Os cafés surgem como cenário para os encontros entre os intelectuais. O Café do Rio situava-se no cruzamento da Rua do Ouvidor com a Rua Gonçalves Dias, era um dos mais freqüentados no início do século XX.

crítica, há como que uma atitude de atração e repúdio, celebração e combate, por parte do escritor.

O autor de *Vida Urbana* desloca seu olhar para além da Rua do Ouvidor, percorre um Rio real, que não agrega, somente, a “classe binocular”, como se pode notar em :

Um dos meus mais constantes companheiros de conversa neste burgo de Todos os Santos, onde moro, é o meu vizinho Edgard Parson [...] Foi durante muito tempo empregado de uma grande oficina mecânica nos arredores de minha residência e com ele converso pelos botequins e vendas roceiras. Há tempos foi a Pirapora. Voltou afinal e vim encontrá-lo no armazém do Senhor Carlos Ventura, na Rua Piauí, sentado num daqueles clássicos tamboretos das vendas do interior, de abrir e fechar lendo o Jornal do Comércio. ( BARRETO, 1961, p.85)

Nesta crônica datada de 12/6/1920, o cronista registra traços genuínos da outra face cidade, a que preserva, ainda, hábitos do interior, agora rejeitados pela onda da “Regeneração”. O próprio narrador estabelece que este espaço está longe do cenário-fachada, instaurado em pontos delimitados de um Rio que se modernizava. O novo cenário suntuoso exigia novos costumes. Na crônica, o cenário está longe de ser o espaço que passava pelo processo de aburguesamento intensivo da paisagem carioca, remodelado, embelezado, ajardinado e europeizado. É nesse momento que se registra, na consciência do narrador, a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em suas sociedade antagônicas.

Nas crônicas de Lima Barreto, a Rua do Ouvidor dá lugar para outras ruas, onde trafega a outra face da cidade, é o que se observa em crônica de 16/1/1915 : “ Confesso também que, quando passo pela Rua do Passeio e

outras do Catete, alta noite, a minha modesta vagabundagem é atraída para certas casas cheias de luz.” (BARRETO, 1961, p.102).

Ao fixar seu olhar na Rua do Ouvidor, Lima Barreto ironiza as atitudes de quem por lá trafega:

De uns anos a esta parte, eu não vejo a Avenida nem a Rua do Ouvidor com os olhos de cinco anos para trás. De forma que, sendo assim, não faço reparo nos “almofadinhas”, “melindrosas”, “entupidinhas” e outras criaturas que tanto preocupam os nossos estetas de cinema. Contudo leio-lhes as crônicas e fico admirado com o desvelo que tem em tratar dessas coisas de vestuário das moças. [...] Tudo encarece e fica pela hora da morte, mas toda a nossa gente tem as vistas voltadas para as coisas do Rio, da Avenida.( BARRETO, 1961, p.176)

O narrador utiliza vocábulos que funcionam como símbolos de distinção “almofadinhas”, “melindrosas”, “entupidinhas e que estabelecem níveis de discriminação que permeiam as relações banais do cotidiano. Lima Barreto, na totalidade de sua obra, chega a montar um acervo desses símbolos, delimitando áreas de prestígio e de poder no interior do mundo social carioca. Todos os símbolos são destinados a definir distâncias e procedências sociais, essas considerações recaíam sobre a aparência e convenções exteriores, importantes para distinguir os homens e definir o seu papel no interior da cidade.

O narrador tece críticas às crônicas escritas por Figueiredo Pimentel, tido como criador da crônica social no Rio, esse jornalista, que logo fez escola, tornou-se eixo de toda a vida burguesa logo após a inauguração da Avenida Central.

O texto sugere, ainda, que embora o narrador trafegue pela Rua do Ouvidor, o que ele pretende não é apreciar a burguesia citadina e cosmopolita, ou mesmo se inebriar com esse clima para “francês” ver.



**Figura 28** Almofadinhas e Melindrosas<sup>22</sup> - Revista Fon Fon  
In: Revista Nosso Século nº 4, p. 262.

Em crônica de 6/8/1921, o cronista, de forma jocosa, critica a predileção dos dirigentes somente pela parte nobre da cidade:

De uns tempos para cá - e isso data dos meados da República - tornou-se dos nossos dirigentes e mais magnatas uma vaidade

<sup>22</sup> O termo “melindrosas” refere-se às moças integrantes da alta sociedade, que se trajavam com vestidos de *soirée*, freqüentam as confeitarias, em especial a Colombo, e flertavam com os “almofadinhas”, rapazes vestidos de terno e colete, com bigodes e palhetas, cabelos com brilhantina e que cultivavam o corpo e a arte da galanteria.

singular: a vaidade de Botafogo e adjacências. O resto do Rio não existe, mas paga imposto. O Rio é Botafogo; o resto é cidade indígena, a cidade negra. Não merece a mais simples mirada. Querem saber de uma coisa? No Brasil, tudo é possível. Quando a vaidade toca os nossos homens do governo, eles estão dispostos a fazer as maiores tolices. (BARRETO, 1961, p. 259).

Ao utilizar a metonímia “O Rio é Botafogo”, o narrador sugere que o Rio de Janeiro é uma cidade segregada, o bairro do Centro é o espaço remodelado para o estrangeiro ver e para o desfrute da burguesia; Botafogo e Flamengo são regiões, onde se encontram moradias luxuosas, dos segmentos mais abastados e o subúrbio e a periferia abrigam os ignorados, os pobres, os operários, os imigrantes, o povo, enfim, os excluídos pelo sistema republicano. Novamente, a voz que ecoa na narrativa, serve como instrumento de difusão das ideologias que marcaram a Primeira República.



Figura 29 Botafogo fotografado por **Juan Gutierrez - final do século XIX**

In: Rio Antigo. Disponível em:< <http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/index.htm>>. Acesso em: 10 de outubro de 2004.

Segundo a ótica benjaminiana, o olhar de Lima não é só contemplativo, mas um “olhar de profundo estranhamento”. ( BENJAMIN, 1991 p.39). E por intermédio deste espaço, que ele se torna o porta-voz contra o preconceito, a segregação, os desmandos, a corrupção. Conforme seu registro no dia 11/7/ 1918:

Quem passa na avenida, à tarde, ali, no canto dela com a Rua Sete de Setembro, encontra um portão largo, que, em arquitetura, tem um nome especial e duro, cheio de velhos gamenhos, derretidos sorrisos para as mulheres que passam. Esses velhos as quais e juntam alguns moços, ainda mais gamenhos, são engenheiros ou cousa parecida, e o lugar, a casa, o portão- tudo isso é o Clube de Engenharia. É uma instituição ainda pior que a Associação

comercial. É nela que se fazem, se ultimam, se homologam as maiores vergonhas administrativas do Brasil.( BARRETO, 1961, p.145 )

É perceptível, neste texto, a utilização da representação do espaço para tecer críticas a uma classe, em especial a dos engenheiros. A descrição feita pelo narrador é feita num tom que caminha para o deboche. A narrativa assume um tom panfletário, no qual o cronista torna-se um porta-voz da exclusão, que aparece metaforizada na figura do portão, simbolizando uma barreira, dimensionando, assim, a exclusão a que é submetida uma parcela da população. A referência explícita ao Clube da Engenharia deve-se ao fato dos engenheiros atuarem ativamente no processo de remodelação, pelo qual o Rio de Janeiro passou no final do século XIX e início do XX.

Lima Barreto se debruça sobre o lado avesso da metrópole, na tentativa de captar nas ruas um padrão de sociabilidade alternativo. É nessa perspectiva que ele se identifica com as camadas populares, suas crônicas abrem o espaço público para novas perspectivas, trazendo para o interior da literatura brasileira a presença de tipos muito particulares, onde se incluem pequenos funcionários públicos, escriturários, jornaleiros e jornalistas, soldados, delegados de polícia, prostitutas, lavadeiras, costureiras, poetas, condutores de bonde, estudantes, deputados, padres, médicos, violeiros, militares, redatores, revisores, jogadores, carteiros, verdureiros, livreiros, etc. Orgulhoso por se definir um “carioca da gema, apesar dos pesares”, é por meio dela que Lima Barreto tentará ser a voz dissonante e desafinada, trilhando novas perspectivas

literárias que acabarão rompendo, segundo estudiosos contemporâneos, com os padrões estéticos de seu tempo.

A cidade se torna parte constitutiva de si mesmo. A rua se transforma na “casa subjetiva e objetiva” em que a sociabilidade é vivida intensamente no cotidiano. A rua, então, passa a ser o reflexo da sociedade, e, por conseguinte, a projeção de seu próprio universo.

A crônica barretiana constrói a ironia como espelho, no qual a cidade possa se olhar, desvencilhando-se da imagem de uma fotografia posada e retocada.

### 4.2.3 Os Cafés e o Teatro

*“Por que havemos de viver longe uns dos outros, quando sabemos que a verdadeira força da nossa triste humanidade esta na sociabilidade, na troca mútua de idéias?” Lima Barreto*

A modernidade foi construída a partir de sua inserção na cultura do cotidiano. É na vivência do dia-a-dia que ela vai sendo construída socialmente. O que significa dizer que é no entrecruzamento do antigo e do moderno, da permanência e da mudança, que a modernidade adquire sentido. Por isso, procede pensar em termos de uma “cultura da modernidade que começa a se manifestar na virada do século XIX para o XX”.(KARL, 1988, p.18).

No Rio de Janeiro, cidade capital, essas manifestações culturais adquirem múltiplas expressões, presentificando-se nas rodas dos cafés literários, nas festas populares, nas folias carnavalescas, no linguajar das ruas, no teatro de revista e particularmente na imprensa cotidiana.

No início do século, a imprensa configura-se como esfera de socialização de idéias e de valores; o espaço público impõe-se decisivamente na formação de opinião.É, portanto, através desse espaço que se vão esboçando novos hábitos, valores, comportamentos, que integram a cultura da modernidade.

No Rio de Janeiro, há um grupo de intelectuais profundamente sintonizados com essa nova dinâmica comunicativa: a boêmia. Esse grupo é composto por escritores e jornalistas como Lima Barreto, Emílio de Menezes,

José do Patrocínio Filho, integrando também os caricaturistas mais populares da época: Raul Pederneiras, Kalixto e J. Carlos.



**Figura 30 Grupo de Intelectuais na Confeitaria Colombo<sup>23</sup>.**  
In: Revista Nosso Século, nº10, p.210.

Desde a virada do século XIX, eles participam da imprensa cotidiana, publicando os seus escritos satíricos e caricaturas nas revistas humorísticas ilustradas e nos jornais de grande circulação. A revista *D.Quixote*, sob a direção de Bastos Tigre, funciona como pólo agregador do grupo, exercendo o papel de verdadeiro formador da opinião pública da época. O impacto e a

---

<sup>23</sup> Todo final de tarde, encontravam-se, na Confeitaria Colombo, as senhoras e moças de famílias emergentes. Ao anoitecer, o público mudava e então chegavam os homens que estavam saindo de seus escritórios. Temos aí, portanto, o "happy-hour" do início do século.

sedução provocados por uma linguagem visual de fácil decodificação era considerável para uma população caracterizada pelo baixo índice de escolaridade.



**Figura 31 Capa da Revista D.Quixote 1922<sup>24</sup>**

In: Centro de Referência da História Republicana. Museu da República. Disponível em: <<http://www.republicaonline.org.br/reponlinenav/>>. Acesso em 11 de outubro de 2004.

<sup>24</sup> A Revista D.Quixote, fundada em 1917, apresentava-se como lugar de construção da memória dos intelectuais boêmios, da cidade do Rio de Janeiro e do próprio humor e da caricatura. Ela toma o humor como seu referencial ordenador. Fonte: Mônica Velloso.

Pode-se dizer que o Rio de Janeiro era, nesta época, a cidade dos cafés; Cafés do Rio, Cascata, Papagaio, Jeremias, Americana. Havia também as confeitarias, como a Colombo e Pascoal e os bares como o do Jacob, o famoso “Braço de Ferro”. Escreve Brito Broca em *A Vida Literária no Brasil-1900*:

Os principais cafés do Rio são, entre outros, os da última década do século XIX, do período áureo da boêmia: o Café do Rio, no cruzamento da Rua do Ouvidor com a Rua Gonçalves Dias; o Java, no Largo de São Francisco, esquina de Ouvidor; o Café Paris; o Café Papagaio; o Café Globo, na Rua Primeiro de Março entre Ouvidor e o Beco dos Barbeiros. (BROCA, 1958, p.96)

Predominantemente freqüentados pela população masculina, os cafés e os bares se configuravam em espaços privilegiados para práticas de sociabilidade e lazer na cidade. Nas décadas iniciais do século XX, os bares e cafés dos grandes centros como Rio de Janeiro, tornaram-se pontos de encontro de políticos, boêmios, artistas e intelectuais.

Nestes locais, figuras como Lima Barreto, José do Patrocínio, Emílio de Menezes e Olavo Bilac eram encontradas todas as noites. Textos, crônicas, poemas, canções, idéias, anedotas, gírias e caricaturas que se originavam nos bares, logo ganhavam as ruas e se tornavam populares. Segundo Francisco de Assis Barbosa:

[...] embora Lima Barreto também freqüentasse outras rodas, como a do Café Papagaio, onde avultavam, pelo talento e pela verve, Bastos Tigre, Ribeiro Filho e o engenheiro Ribeiro de Almeida, e na qual se discutia” Arte “, era a primeira (a do Jeremias ou da Americana) a sua predileta e, só com o correr dos anos, afastou-se lentamente delas. (BARBOSA, 1988, p.110)

Freqüentar os cafés da Rua do Ouvidor e imediações significava, para os intelectuais que se reuniam naqueles tempos de burburinho (últimos anos do século XIX e primeiros do século XX), uma forma de resistência aos planos da elite política, que queria modernizar o Rio à força de um discurso saneador. Exatamente por não haver contemplado os intelectuais e as camadas populares da população, esse discurso não deu conta de instaurar, sozinho, o clima moderno que se exigia da Capital Federal, antes mesmo de 1922.

Escritores, artistas, políticos, ativistas, então, compartilhavam, nas animadas mesas e tertúlias da Ouvidor, de um sentimento de exclusão que lhes foi extremamente produtivo. Debruçaram-se sobre canecos de chope e sobre o submundo da cidade, na tentativa de captar o *ethos* carioca – e, quem sabe, o sentido mais original do ser brasileiro. Naquela época, os cafés funcionavam como espaços de afetividade, local onde os amigos confraternizavam-se, trabalhavam e trocavam idéias sobre o cotidiano da cidade. Em crônica datada de 8/5/1915, Lima Barreto registra:

Não há oito dias, fui apresentado a um moço, aí de seus vinte e poucos anos. O meu amigo Seráfico Falcote, estudante, disse-me o amigo comum que nos pôs em relações mútuas.[...] O Senhor Falcote logo nos convidou a tomar qualquer coisa e fomos os três a uma confeitaria. Ao sentar-se, assim falou o anfitrião[...] Continuamos a beber e a comer alguns camarões e empadas. A conversa veio a cair sobre a guerra européia ( BARRETO, 1961, p. 98).

A narrativa se desenvolve dentro do espaço confeitaria, a partir dali, os fatos narrados envolvem, além do cotidiano do Rio, fatos internacionais como desenrolar da Primeira Guerra Mundial. Confirma-se, dessa forma, a confeitaria

como local de trocas de idéias, canal efetivo de sociabilidade. O narrador, como em quase todas as crônicas escritas por Lima Barreto, assemelha-se ao próprio autor.

No texto intitulado “Os Galeões do México”, publicado na *Gazeta da Tarde* de 20/5/1911, o autor fornece numerosas informações sobre as tardes nos cafés:

Nós nos reuníamos, nesse tempo, no Café Papagaio. Aí pelas três horas, lá estávamos a palestrar, a discutir coisas graves e insolúveis. Como havia entre nós, uns quatro amanuenses, o grupo foi chamado “esplendor dos amanuenses”, na intenção de destacar àquelas horas de felicidade, em oposição às de inércia nas secretarias. Falávamos a mais não poder ou então fundávamos jornalecos e escrevíamos coisas portentosas nas revistas, cujas aparições eram determinadas pelo estampar de solenes retratos de graves personagens da justiça, do comércio, das finanças e da administração. Panteões ambulantes, a que não faltavam os panegíricos das nossas fórmulas ocultas. Já lá vão quase dez anos e o Rio ainda era uma velha e feia cidade de ruas estreitas e mal calçadas, mas, não sei pó que, mais interessante, mais sincera, do que esse Rio binocular que temos agora, *Rio trompe l’oeil*, com avenidas e palácios de fachadas, só cascas de casa, espécie de portentos cenográficos. (BARRETO, Lima, 1988, p. 110)

Neste fragmento, fica clara a cisão que o cronista estabelece entre o ofício do amanuense e o do artista. O primeiro é visto como trabalho forçado a que é obrigado a se submeter o intelectual para garantir sua sobrevivência. Em contrapartida, as reuniões no Papagaio, após o expediente, significavam esplendor, a felicidade e a liberdade. Lá era possível imaginar um outro mundo e discutir todas as reformas necessárias para instaurá-lo. A hora do lazer significava, portanto, liberdade. Enfim, era a possibilidade de sonhar e de mudar o próprio sentido das coisas.

É possível, também, reconstruir a própria rotina de Lima, pois foi nos cafés e nas confeitarias que ele veio a travar relações com o meio intelectual da época. Num primeiro momento, o narrador mostra-se, de forma severa, contra a tal modernidade, que destrói lugares afetivos, maquiando a cidade com lugares ficcionais. Por outro lado, neste artigo, há a explicação do nascimento de sua própria crónica, ou seja, ela nasce da observação dos fatos, utilizando para isso de espaços como os dos cafés.

Em 11/12/ 1915 escreve:

Não há prazer maior do que se ouvir pelas ruas, pelos bondes, pelos cafés, a conversa de dois conhecidos. Na rua, porém as coisas passam ao vivo e as pontas de conversa merecem ser registradas. As conversas de trem são quase sempre interessantes. A mania dos suburbanos é discutir o merecimento deste subúrbio em face de outro. (BARRETO, 1961, p.114)

Observa-se que para o cronista, a escritura funciona como uma verdadeira ode cidadina, na qual ele descreve a sua cidade com vivacidade e nostalgia. Nesse salão ao ar livre, os indivíduos passeavam, compravam, reviam conhecidos, faziam política, informavam-se, eram apresentados a pessoas de destaque e de interesse, estabelecendo novos laços.

Foi nos cafés, portanto, que Lima Barreto veio a travar relações com o meio intelectual da época. Eles se apresentavam como o local onde os intelectuais conseguiam escrever, exercer a criatividade.

No início do século XX, a cidade, também, era envolta no clima das “grandes revistas”, que eram peças em operetas, misturando música, dança e uma dramaturgia calcada em cenas curtas (esquetes), voltadas para o humor

malicioso e a sátira política, em montagens também chamadas, simplesmente de revistas. Em pouco tempo, o teatro musicado tornou-se acessível ao grande público.

As salas de espetáculo, nos primeiros 20 anos do século XX, localizavam-se todas no centro da cidade do Rio de Janeiro. As companhias, sobretudo as de comédia, trocavam de cartaz com uma frequência vertiginosa, por inúmeras vezes de uma semana para outra. Nascia, assim, o Teatro de Revista Brasileiro. O Teatro de Revista tem suas raízes nos *vaudevilles* parisienses, o termo passou a ser sinônimo de representação cênica autônoma quando, no século XVIII, atores profissionais o empregaram para romper com o monopólio mantido pelo teatro do Estado, a oficializada Comédie Française. “Proibidos de encenar o drama sério, eles se viram forçados a representar suas peças no circuito popular. (PAIVA, 1991, p.29). Os *vaudevilles* tornaram-se atrações nos bairros operários franceses e no Teatro de Bouffes Parisiens, fundado por Jacques Offenbach. Freqüentados por toda a boêmia parisiense, por lá circulavam dançarinas, poetas e pintores, como por exemplo, Charles Baudelaire, Van Gogh e Toulouse Lautrec. O caráter caricatural dos textos retratava a burguesia, seus modos e a hipocrisia da nascente sociedade capitalista. Na sua estrutura básica, o espetáculo possuía um " enredo brejeiro, numa linha de equívocos e situações imprevistas, até o rearranjo lógico no final feliz e moralístico, andamento rápido e falas entremeadas de canções." (PAIVA, 1991. p. 29)

A moda chegou ao Brasil no final do século passado, atraindo grande público. Por volta de 1859, com a fundação do Alcazar Lírico, artistas franceses, radicados no Rio inovaram as peças teatrais, transformando-as em operetas e ações curtas, todas de caráter satírico. À medida que as peças francesas foram sendo adaptadas, o teatro musicado tornou-se mais acessível ao grande público. Composto de diversas influências, nascia assim o *Teatro de Revista Brasileiro*, gênero de espetáculo característico do Rio de Janeiro no século XIX. Este será um dos gêneros de maior sucesso no teatro nacional, entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Era o interesse do público que ditava o ritmo das produções. Lima tece dura crítica a essa forma popular de espetáculos:

Continuam a proliferar as chamadas “revistas do ano”, continuam também a ser aclamadas e gabadas em todos os tons. Se elas são procuradas, se os teatros que as representam se enchem, é porque o povo as aprecia. Não há razão, portanto para essa grita, essas reclamações, essas petições lamuriantas com que andam os nossos atores a pedir aos poderes públicos que lhes venham em auxílio. [...] O problema está remediado, não é preciso intervenção para protegê-los. O governo não precisa meter-se noção e a resolução do problema está entregue a iniciativa particular. O povo não quer outro gênero, o povo não gosta de outra coisa, pois que o povo goze, se emocione com seu gênero predileto.[...] O mais é malhar em ferro frio. O teatro com pretensões artísticas morreu entre nós, a menos que queiramos esperar lenta evolução para refinamento das peças do Circo Spinelli. (BARRETO, 1961, p.64)

O narrador utiliza a ironia para tecer seu posicionamento a essa forma de espetáculos, na seqüência da narrativa, ele demonstra que o objetivo dessas revistas era fazer um balanço de todos os acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais ocorridos no decorrer do ano. Seus autores

apresentavam ao público, de forma crítica e bem humorada, os fatos mais recentes da cidade, e era isso que o povo queria ver. Eles serviam como uma espécie de guia para uma população atordoada com as vertiginosas mudanças de seu tempo (industrialização, reformas urbanas, fotografia, cinematógrafo, telefone, automóvel).

Na crônica, esboça-se a situação do teatro no Rio de Janeiro, no início do século XX. O cronista relata que o teatro cotidiano, praticado na cidade, era comercialmente rentável, mas de baixa qualidade e se dirigia a um público pouco afeito a grandes sentimentos estéticos, desejoso apenas da diversão despreocupada e, o que é pior, muitas vezes temperada por ditos dúbios ou obscenos.

O cronista considera estas “Revistas” como ineficazes, pois desviavam os olhos da população para o que realmente acontecia no Rio de Janeiro, principalmente no que se refere à exclusão social e a falta de investimentos em espetáculos de boa qualidade, nesse caso, a encenação de obras clássicas. Inclusive, comenta sobre o Circo Spinelli, entidade que levava para o picadeiro peças como O Guarany, Frankstein e Otelo, que embora as representasse, ainda não possuía o refinamento que se esperaria de uma metrópole em expansão.



**Figura 32 Cartaz Teatro de Revista**

In: História do Teatro. Disponível em < <http://www.webcanal.com.br/colunas/cultura/.asp>.> Acesso em 2 de junho de 2004.

Em 8/7/1910, assim o cronista se pronuncia:

Os jornais noticiaram, com o luxo habitual de gravuras, que o prefeito havia sancionado a resolução ao Conselho Municipal, autorizando a despender a quantia de quinhentos contos para a execução do Teatro Brasileiro. É essa, aliás, uma velha preocupação da edilidade. [...] Para o povo não tem serventia alguma, pois é luxuoso demais, para a arte dramática nacional de nada serve, pois é vasto em demasia e os amadores dela são poucos. A municipalidade do Rio de Janeiro, tão munificente em matéria de teatro, nunca se lembrou de estimular este ou aquele meio, a produção literária ou artísticas da cidade. Nunca lhes deu o mínimo alento e estímulo, nem mesmo recompensou o esforço deles. Vive preocupada em coisas inviáveis de nacionalizar o teatro, mas sempre esqueceu sistematicamente os artistas e autores nascidos na cidade que ela representa. A sua preocupação é teatral...

(BARRETO, 1961, 245)

No texto, surgem elementos que demonstram que os comentários vão além do acontecimento, a construção do Teatro Brasileiro. O narrador reflete

sobre governantes que constroem edificações, mas não investem em produção cultural, ou seja, o que importa é a fachada, o que se torna visível na cidade cartão-postal. O discurso elaborado, portanto, mostra-se contrário à criação de um empreendimento que interessasse a elite e propiciasse o surgimento do “verdadeiro” teatro nacional. O narrador reforça, então, as críticas pela constante inércia das autoridades públicas.

O cenário se torna ideal para que o narrador expresse sua ironia: “A preocupação é teatral”, que se configura em uma representação de papéis por parte dos que governam a cidade. Surge, então, a imagem da cidade-espetáculo, em que era preciso manter o interesse do público e a vendagem da imagem de *urbes* moderna. O traço marcante no texto é que o lugar da ironia no texto é, pois, o lugar do questionamento.

Na história dos cafés e dos teatros, está impressa a história da cidade do Rio de Janeiro, e por extensão a do País. Por meio desses núcleos de sociabilidade, é possível reconstituir a percepção e a sensibilidade que foram marca de uma época. Ao exercer a sua arte, Lima Barreto constrói um pensar moderno que tem um raio de ação inusitado para os padrões de comunicação da época. Esse pensar se articulava na sociabilidade cotidiana, referindo-se aos aspectos banais e corriqueiros, aos pequenos gestos e acontecimentos, ao mesmo tempo, tratava dos fatos que mobilizavam o cenário nacional.

## 5 MACHADO DE ASSIS E LIMA BARRETO : UM RIO ESCRITO A QUATRO MÃOS

*“As vozes aí se harmonizam, quando imitam a imagem da cidade no corpo dos habitantes, produto de um destino solar, mas têm antes de ler as sombras”. Miguel Torga*

A cidade construída pelo discurso possibilita leituras e interpretações diversas. O texto da cidade, a cidade textual da cena escrita, é a imagem de uma rede que segundo Ferrara (2000, p.4): “Apreende os instantâneos culturais que focalizam as relações sociais que a caracterizam.” Essa relação dos intelectuais com a cidade é de fundamental importância. Desde o início do século, a cidade já aparece como temática inspiradora da literatura carioca. Machado de Assis e Lima Barreto buscam, no cotidiano da cidade e na vida anônima dos transeuntes, motivo para suas crônicas.

A cidade textual resulta das formas de olhar a cidade real. A cidade real, por sua vez, dilui-se na voz dos artistas estabelecendo um jogo produtor de sentido que permite ver o invisível. A visão do artista induz a pensar o urbano como representação. Endossar esta postura implica, conforme Pesavento e Leenhardt (1998, p. 377):

Reconhecer que a cidade que temos e que, para nós, é real, na sua concretude e no seu cotidiano, comporta em si outras cidades que ficaram no caminho, realizadas ou não, no longo percurso do tempo a que chamamos História.

A cidade real comporta vestígios materiais de outras cidades, além de sonhos e as utopias daquilo que um dia se desejou que a cidade se tornasse. Assim, a cidade imaginada não é menos real, do que aquela da realidade objetiva, sem com ela se confundir ou ser o seu reflexo, seria algo como seu outro lado.

O Rio de Janeiro, visto pelo prisma literário, não é a representação mimética do real, mas sim um deslizamento de sentido. Os dados objetivos são reconfigurados mediante a um processo de intenção deliberada, ilusão de espírito ou manipulação.

Neste sentido, as representações que se quer da cidade, projetando a cidade que se quer sobre a cidade que se tem, expressam uma vontade, uma intencionalidade em se redesenhar o Rio de Janeiro.

Seria tarefa difícil a imaginação a aproximação de existências mais distintas do que as vividas por Machado de Assis e Lima Barreto. Com efeito, à vida de tranqüilidade metódica, sucesso extraordinário na República das Letras e na carreira burocrática, ao casamento feliz e o reconhecimento social do Bruxo do Cosme Velho, contrapor-se-ia de forma completa a Lima Barreto, em sua luta diuturna pela sobrevivência, enfrentando a tragédia familiar do pai, escravizado a um emprego modesto como amanuense em uma repartição pública, entregue ao vício da bebida que o conduziria a uma morte precoce, não sem antes ter atravessado um calvário de acessos de loucura e internações e acumulado fracassos e frustrações de todas a ordem.

Sufrimentos de herói dostoievskiano e realização da felicidade burguesa, vida boêmia e chá da Academia, celibato/solidão e uma esposa dedicada e culta, desespero/alcoolismo e paz de espírito, essas polaridades antiéticas parecem mesmo desestimular qualquer aproximação entre os dois. Segundo Faoro (1982, p.416) : “O dado literário, na ordenação da sociedade, devem ser corrigidos e ajustados, confrontando-se a outras fontes.” Assim para erigir a metrópole textual, é essencial que se compare os dois escritores, para que se consiga uma visão mais abrangente da cidade de papel e tinta.



Figura 33 Machado de Assis e Lima Barreto  
In: Revista Nosso Século, n. 18, p.116.

A leitura da cidade, feita por Machado de Assis e Lima Barreto, permite a visualização de cidades outras, que convivem no espaço simbólico de um Rio

de Janeiro que se modernizava. O mapa do Rio de Janeiro traçado por estes escritores, por meio das crônicas analisadas, foi confeccionado a partir de espaços simbólicos, carregados de conotações afetivas. Este conjunto dos ícones selecionados compõe o significante da cidade, cujos significados pedem para ser inferidos.

## 5.1. A CIDADE SUBTERRÃNEA DE MACHADO DE ASSIS

*“Diariamente a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens.” Walter Benjamin*

A cidade textual lida/escrita por Machado de Assis é construída literariamente com elegância, inteligência e espirituosidade. A arte suprema de dissimulação, o jogo de esquivas e despistamento de seus narradores, demonstram que Machado de Assis localizava as questões mais graves da vida nacional, com precisão absoluta, por detrás do discurso elegante e dos artifícios da sedução oratória. Machado explicita sua crítica não confrontando a elite ou escrevendo invectivas contra ela, como Lima Barreto, mas lhe dando voz. O escritor de salão e da pilhéria inglesa, preocupado com as grandes questões da alma humana, aparece, nas crônicas, como um crítico ferino das iniquidades ocorridas na história do Brasil.

Para Brayner (1982, p.429), Machado :

Ao fazer um comentário de ordem social, trata o fato com uma tonalidade desconcertante, bipolaridade requerida por sua intenção estilística de inadequação entre a idéia e a expressão entre o significativo apontado e a significação escondida, o que aumenta sempre a impressão de “descompasso” entre o mundo exterior e sua manifestação na subjetividade.

As crônicas de Machado vão construindo um discurso em que há dominância da ambivalência dialógica da verdade, esta dupla orientação textual -em direção ao objeto e em direção do outro emissor- aciona um conjunto de recursos que força um projeto de resignificação do objeto. As palavras, ao serem introduzidas no discurso da crônica machadiana, tornam-se

impregnadas de uma carga intencional, em que o confronto é motivo de um humor comedido. Essa construção, baseada na bipolaridade, é sujeita a inúmeras variantes possíveis.

Para se ler a cidade, de tinta e papel engendrada por Machado de Assis, é preciso captá-la nas dobras, por meio da interpretação das metáforas que nela se inscrevem (bonde, ruas, salões...). Esta cidade espera a ordenação para ser lida, pelas metáforas visuais é que se deve procurar ler a realidade nova, a da metrópole moderna.

Leitor do social, Machado recupera uma sensibilidade da vida urbana de sua época, recolhendo aquele viés de amoralidade, que é vivenciado como integrante natural da vida de uma cidade moderna e em transformação. Ora descreve o provincianismo ingênuo, que é vencido pelas artimanhas de um viver social, cujas regras lhe são estranhas; ora é a exacerbação do culto das aparências e a supervalorização de títulos e cargos que são trazidos com realismo e ironia pela pena de Machado.

Machado, ao ler /escrever a cidade do Rio de Janeiro, mostra duas vias que se completam. De um lado, há a perspectiva de um “eu” que se distancia, este “eu” apela para as metáforas, que abundam e fecundam, fazendo deste retratista, um coreógrafo do movimento da cidade. De outro lado, o seu campo de visão recai sobre os acontecimentos corriqueiros da metrópole que se expande. As imagens que advêm, nas dobras das crônicas machadianas, associam o traço visível à coisa invisível.

Diante da sobreposição dessas duas vias, surgem a cidade visível e a cidade subterrânea, implícita no discurso bipolar do Bruxo do Cosme Velho. Há

uma mistura do discurso prosaico, de livre associação de idéias e o pensamento especulativo com a procura do sentido profundo dos acontecimentos, de modo que passa a expressar o arbitrário.

O Rio de Janeiro que se apresentava como moderno, é estampado nas notícias veiculadas pelos jornais, e registrado nas crônicas machadianas. Os acontecimentos que fervilhavam no Rio que se civilizava, a chegada dos bondes elétricos, a rua que se modernizava, a ida aos espetáculos, são temas que emergem nos comentários da *Semana*. No entanto, a produção textual de Machado está longe de uma adesão ao modo de ser e ao sentido do progresso. Ao lado dos simples comentários, esboça-se a dicotomia entre a essência e aparência, por meio dos fatos comentados engendra-se uma cidade que não se mostra à primeira vista. Ela se torna visível, à medida que o leitor verticaliza sua leitura e busca além do aparente, portando-se, dessa forma, como um arqueólogo, escavando em busca de um tesouro, no caso aquilo que não foi dito, mas sugerido por engenhosas metáforas. E assim, surge a cidade que não corresponde à cidade da superfície, confirmando as idéias de Meyer (1982, p. 357) que disse “Ser o sentido da superfície não correspondente ao existente em nível mais profundo”.

Nesse processo, pode-se desdobrar a sintaxe da superfície textual, fazendo as significações potenciais e afastadas se relacionarem e apontando para diferentes direções significantes. Por esse viés, é possível abrir pistas para suplementos e acréscimos, a partir das marcas deixadas na tessitura dos textos. Tal caminho possibilita examinar a exterioridade, os cruzamentos e as relações que constituem um texto, como superfície-plana, labiríntica e

vertiginosa. Assim, podem-se oferecer esboços do desenho da cidade, lendo-se textos que lêem o Rio e já são, pois, interpretação. Elabora-se, assim, interpretação de interpretação. A metáfora é, pois, uma estratégia que, sem perder o rigor, conjuga-se aos jogos de linguagem que possibilitam a passagem da metáfora ao conceito. Ela, a metáfora, deixa de ser apenas uma figura de retórica, para ganhar força operatória. Na força lúdica da metáfora-conceito, trabalham a linguagem e a atividade do leitor, afinal absorvido pelo universo dos signos. Como atesta Angel Rama em *A Cidade das Letras*:

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, desprendido 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, 1985, p.100),

Dessa forma, estrutura-se nas entranhas da cidade moderna com todos os seus aparatos, uma cidade subterrânea que revela um Rio de Janeiro construído sobre um espaço ilusionista, um Rio que se civilizava sob patrocínio das elites aburguesadas, contrastando com seu padrão colonial, patriarcal e escravocrata. Daí surgiria a esdrúxula situação, que abriga, num mesmo país e num mesmo período, dois tempos distintos: o passado e o futuro, o atraso e a modernidade.



**Figura 34 Pereira Passos inaugurando o trecho da Rua 1º de Março a Avenida Central** <sup>25</sup>  
 In: Rio Antigo. Disponível em :<[http:// www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/rioantigo/](http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/rioantigo/)>.  
 Acesso em: 10 de junho de 2004.

Rama (1984) foi quem notou uma característica crucial para a compreensão deste processo. Para ele, as cidades formam duas redes diferentes, uma física e outra simbólica. A primeira, múltipla e fragmentada, percorrida por todos e por qualquer um, acaba subordinada a esta última, na qual somente alguns são capazes de interpretar significações para ordenar a cidade.

---

Em 6 de setembro de 1906 ,o Prefeito Pereira Passos esteve na 1º de Março, inaugurando o trecho que ia desta rua até a Av. Central. O fotógrafo Augusto Malta registrou o momento histórico, O prefeito é o mais alto no meio da foto.



**Figura 35 Mercado da Praia do Peixe, aproximadamente 1893/1894.** <sup>26</sup>

O movimento do comércio em frente ao mercado. Vestígios da cidade colonial.

In: Rio Antigo. Disponível em: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria03>>  
Acesso em: 10 de outubro de 2004.

---

<sup>26</sup> Em primeiro plano, "baianas" e vendedores; em segundo plano, um quiosque; atrás, vê-se a casa de máquinas e a chaminé da Alfândega, foto tirada entre os anos de 1893/1894 por **Juan Gutierrez**.

## 5.2 A CIDADE PALCO: UM ESPETÁCULO DE FACHADA

*“Não tenho medo da palmatória do Feliciano e escrevo com muito temor de não dizer tudo o que quero e sinto, sem calcular se me rebaixo ou me exalto”.*  
Lima Barreto

Lima Barreto faz com que a escrita pré-modernista encontre nas crônicas uma forma de modernidade da palavra que ainda não fora instaurada. É verdade que se apontam contradições na ideologia de Lima Barreto: o iconoclasta de tabus detestava algumas formas típicas de modernização que o Rio de Janeiro conheceu nos primeiros decênios do século XX: o futebol, o arranha-céu, e o mais grave, a própria ascensão profissional da mulher. Chegava, algumas vezes, a confrontar o sistema republicano desfavoravelmente com o regime monárquico. Segundo Lima: “Uma rematada tolice que foi a República. No fundo, o que se deu em 15 de novembro foi a queda do Partido Liberal e a subida do Conservador”. (BARRETO, 1961, p.110)

O plano narrativo e o plano crítico de Lima Barreto têm como foco central a perspicácia e a inteligência como sua força atuante. No nível estético, também ocorre a coexistência de representação e espírito crítico. E qual poderia ser a linguagem desse cronista de subúrbio carioca? Bosi (1979, p.95), assim responde: “O que parece espontâneo e instintivo em sua prosa, na verdade é consciente e não raro polêmico”. Lima pregava de maneira desenganada a literatura militante e, tinha como pressuposto que “Todos os meios são bons quando o fim é alto”, propunha-se a realizar esse ideal “[...] em

uma língua inteligível a todos, para que possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei.” (BARRETO, 1956, p.16)

Na cidade textual de Lima Barreto, prevalece o espírito de revide contra os poderosos, os proprietários de jornais, os fregueses, os políticos. No entanto, nas crônicas de Lima, influi sempre o espírito de humor das situações. Ele se mostra o tipo perfeito do analista social, mas uma analista de combate, não se limitando a mostrar os fundos da cena, o que vai pelos bastidores, toma partido, assinala o que há de falso, de mentiroso na linguagem dos outros, diferente de Machado de Assis que se esquivava de um julgamento direto. A cidade escrita por Lima é vibrante, nas crônicas, o autor se arma da mais terrível ironia, esta não possuía as delicadezas e intenções filosóficas de Machado de Assis, veladas pelo sorriso cético.

Lima Barreto torna-se um pensador da cidade, muitas vezes, vai além da ironia, para assumir um caráter panfletário. Na cidade textual barretiana, ele não foi somente autor, mas também personagem. Sua literatura adquire um tom confessional, suas crônicas, pode-se dizer, formam uma série de confissões que se derramam com uma voz estridente, com gosto ácido. Traços de suas experiências as mais exteriores e insignificantes, como as mais delicadas e íntimas são registradas em sua obra. O Rio construído por Lima é restrito a sua subjetividade, enquanto analista social, ele projeta o seu eu como foco de análise, polarizando, de certa forma, o ressentimento do autor, que nela se encarna, tornando-a a cidade a sua “casa”.

A cidade lida/escrita por Lima Barreto é construída por meio do traço crítico e direto direcionado ao progresso, de imediato, ele focaliza seu olhar

para a cidade real. E vê o terrível ao lado do belo, o cômico somado ao trágico, a loucura em tensão com o lógico. Dessa forma, é revelada a cidade textual de Lima Barreto. Embora Lima queira e esteja no coração pulsante da cidade, ele denuncia as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca a caminho de um cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense.

Sob o signo da desconfiança, mas rejeitando a nostalgia do campo, percebe a relação necessária entre a modernidade e vida urbana. Coloca-se, contudo, à margem da euforia e vê criticamente a gradativa perda da “experiência” – que vem da repetição do hábito, fora do reino do efêmero da cidade moderna. A experiência ligada às formas culturais da tradição é atropelada pelo projeto de modernidade autoritária do Estado, que afasta os cidadãos dos processos de decisão. Deste ponto de vista, Lima registra com ironia, a montagem do cenário para a representação da “peça” que dramatiza o entusiasmo desses tempos, surge, então, a Cidade-Palco. “De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia” (BARRETO, 1961, p.106).

A cidade real que Lima engendra, contrapõe-se a cidade ideal concebida pelos donos do poder, sob o lema positivista da ordem e progresso, apagando o passado identificado com o atraso. Em sua cidade, o cronista constata o jogo destruição/construção que anima a cultura do modernismo do século XX. As crônicas denunciam esta polaridade, acusam a desfiguração do Rio de Janeiro, resultado de projetos que destroem a imagem verdadeira, surgindo, então, a dimensão cênica da cidade.

Seu trabalho foi o de tentar perscrutar a alma da cidade em sua superfície, tentar perceber como a própria superfície da cidade poderia mostrar sua alma. Seu olhar aguçado perceberia logo a tentativa brasileira de, como num espetáculo, imitar o estrangeiro, em busca de se assemelhar a ele, para poder embarcar na tão desejada era do progresso. Mas na construção de sua cidade, Lima, percorrendo-a como um bom *flâneur*, irá desvelá-la não apenas como cidade-cópia. Uma vez que imprime em suas crônicas a fisionomia da cidade, que travava um grande duelo na construção dessa cidade moderna: um duelo no tempo, em que o futuro tentava destruir o passado.

Há, assim, em Lima Barreto um sentimento contundente diante das transformações, rápidas e radicais, que a inserção na modernidade exigia, implementando o novo, o futuro cosmopolita, e sepultando o velho, o passado. Mas que isso, Lima via nesse processo uma força de homogeneização cuja tendência seria a de destruir a identidade singularizada de uma cidade, suas características locais. Ele soube captar, como poucos, o ritmo frenético imposto pela vida moderna. Pegar o bonde do progresso era um exercício que, embora por vezes exercesse fascinação em nosso autor, representava um grande perigo: de o homem se tornar mera engrenagem.



**Figura 36 Abertura da Avenida Passos.<sup>27</sup>**

In: Rio Antigo. Disponível em: <<http://museuhistoriconacional.com.br/rioantigo/index.htm>>  
Acesso em: 10 de outubro de 2004.

---

<sup>27</sup> As obras chegam ao largo de São Domingos, onde o urbanismo da velha cidade colonial está sendo totalmente modificado. Av. Passos é o novo nome dado, após as obras, à velha rua do Sacramento, que começava na praça Tiradentes e terminava na Rua Senhor dos Passos.

### 5.3. A CIDADE ESCRITA: FACES DA MESMA CIDADE

*"Cada cidade tem a sua linguagem nas dobras da cidade transparente".  
Carlos Drummond de Andrade*

Os estudos voltados à reconstituição da cidade pelo viés literário não não faz aproximações entre Machado de Assis e Lima Barreto, este fato parece fundar-se em uma leitura equivocada ou, no mínimo, limitadora, da obra de Machado; ao apostar todas as fichas do exercício de análise no caráter univocamente universal da ficção machadiana, universalidade que efetivamente existe, mas que, longe de unívoca ou se fundar em uma negação de seu tempo e sua história, extraía sua força e sentido, ao contrário de um equacionamento muito fino das contradições formativas da época.

Na verdade, Machado de Assis e Lima Barreto trataram, sim, de uma mesma coisa. Produziram suas crônicas, a partir de uma perspectiva crítica, lúcida e consciente do país em que viviam. A saber, dado o mesmo país, mesma cidade, mesmo tempo (com intervalo histórico pequeno) e a mesma trama de relações sociais, que se desenvolvem ao ajuste do pensamento sobre os problemas sociais.

Ao se confrontar a cidade de Machado de Assis à cidade de Lima Barreto, chega-se a conclusão de que o Rio lido/escrito por estes cronistas possui vários pontos de similaridade, assim como o próprio processo de escritura, embora esta surja diante da diversidade de estilos.

A cidade subterrânea, que emerge no discurso machadiano, é equivalente à cidade-palco engendrada por Lima. A começar pelos aspectos

referentes à questão do progresso social. A cidade lida/escrita nas crônicas de ambos é uma síntese de contradições da cidade colonial que entrava compulsoriamente na modernidade: peste convivendo com *champagne*, eleições gerais com queima de dinheiro, a República real com a República sonhada, o governo com o desgoverno. Tanto na cidade subterrânea quanto na cidade palco, pode-se localizar, com precisão absoluta, a “má-formação” nacional. O que os diferencia é o processo de construção, enquanto em Machado a cidade-real se revela nas profundezas do texto, em Lima, ela se encontra na superfície textual.

O Rio de Machado tem como protagonista a própria elite, a qual o cronista dá voz, e é por meio do conjunto de sonhos, pelas aspirações e pelas angústias desta elite aburguesada que se levanta o mapa discursivo da cidade. Por detrás de um discurso elegante e sedutor, esconde-se uma crítica contundente sobre a cidade que se “quer” sobre a cidade que se “tem”.

A cidade real, por onde circulava a classe popular, não cabia na versão da ordem, ela deveria estar fora da cena, para não manchar o cenário construído pelo hino das “picaretas regeneradoras”. Lima Barreto, então, procura desfazer este cenário e projeta para o discurso de suas crônicas imagens que desmancham a cenografia da cidade ideal.

Neste ponto, ocorre a primeira similaridade, entre a cidade subterrânea e a cidade palco de Lima, ambas ilustram a construção do cenário do progresso, da mudança, mas igualam-no à barbárie travestida de civilização. O processo de demolição que se observa nesta fúria urbanística, é promovido pelo apagamento da memória urbana. O jogo destruição/construção é a polaridade

que molda as crônicas destes escritores. A diferença ocorre na forma de abordagem da crítica, a de Machado se dá nas entrelinhas, no despistamento; já em Lima, segundo ele mesmo, não deve ficar implícita, em uma carta a Austragésilo de Ataíde, Lima Barreto escreveu: “Não tenho medo da palmatória do Feliciano e escrevo com muito temor de não dizer tudo o que quero e sinto, sem calcular se me rebaixo ou me exalto”. (BARBOSA, 1988, p.228)

Para a construção da cidade de papel e tinta, por meio das crônicas, tanto Machado de Assis como Lima Barreto lançam mão da ironia, instrumento, por excelência, de persuasão, a qual transforma a realidade com vistas à preservação dos interesses. Assim, Machado a utiliza para fundar um processo de grande tensão, gerando um texto polifônico, pois além da polêmica suscitada pelo narrador, percebe-se uma outra que denuncia a arbitrariedade, esse é o local fundador da cidade subterrânea. Pólvora (2004) escreveu que a ironia em Machado de Assis expôs, além do temperamento e caráter, toda uma filosofia de vida: evitar o confronto muitas vezes inglório. Em vez de pugilatos, o pulo do gato que se esquia e segue maneiro; em vez da presença ostensiva no palco, o cômodo lugar na primeira fila, de onde se acompanha melhor o espetáculo dos outros e a parvoíce da vida.

Em Lima, ao contrário, a ironia é forma de dessacralização da linguagem literária, a fim de se aliar ao humor visual, construindo com a plasticidade das palavras, caricaturas em forma de textos verbais. Em ambos, a ironia é o lugar dos questionamentos acerca do processo civilizatório, instaurado na metrópole.

O mapa discursivo traçado pelos cronistas é “desenhado” por meio de uma linguagem singular. A escrita de Machado de Assis, em suas crônicas, revela-se importante como espaço literário da oralidade, que ele domina com mestria sem jamais cair no vulgar, isso já foi observado por Coutinho (1985), esta oralidade vai propiciar uma flexibilidade lingüística necessária ao jornalista sem jamais descambar para a transcrição direta do falar do carioca do final do século XIX. Entretanto, pode-se perceber expressões que fazem parte da época vivida pelo cronista. Numa época em que dominava o vernaculismo lusitano, Machado, apesar da convivência com os clássicos portugueses, soube ser fiel à língua, não deixando de lado ao aspecto renovador que a fala popular traz junto consigo. Para Matoso Câmara Junior:

A linguagem coloquial oral se aproxima ao nível do narrador, para transmitir a situação lingüística ao seu leitor implícito. Deve-se assinalar que a escolha da perspectiva narracional muito colaborou para este caminho dentro da oralidade: é a uma certa imagem de leitor que se dirige, em cujo repertório lingüístico instala sua situação comunicativa.(CÂMARA JR, 1962, p.135)

A oralidade em Machado é controlada, por ser ele um exímio conhecedor da norma culta, assim ele a utiliza como recurso estilístico, sempre voltado para a tensão narrador-leitor.

A linguagem de Lima Barreto atravessa o código realista, não tem erudição, não tem citação, não tem personagem da rua falando como doutor. Todos ali, inclusive o narrador, falam do mesmo jeito, a linguagem a todos

nivela. Chama muito a atenção, quando se lê a obra do Lima Barreto, a atualidade desta obra não só em termos de linguagem. Ele escrevia numa linguagem bastante acessível, bastante próxima até da oralidade. Linguagem pela qual ele foi muito criticado pelos seus pares e intelectuais da época.

Compreendendo precocemente que a linguagem e a gramática se tornam instrumentos da opressão e dominação de classes, Lima Barreto rompeu conscientemente com a linguagem anacrônica, classicizada, de um Rui Barbosa, de um Coelho Neto, de tanto prestígio na sua época. Sobre isso, ele tem tiradas inesquecíveis, acusava os escritores acadêmicos de fazerem da literatura uma continuação do exame de português. Foi por isso, e por alguns pequenos descuidos em suas obras, que os adversários o acusaram de desleixado, quando na verdade ele rompeu voluntariamente com os representantes do linguajar vernáculo. O combate a tal tipo de linguagem seria retomado pelo Modernismo. Lima Barreto chegou primeiro, então, não só por essa linguagem, mas também pelos temas de que ele trata e pelo modo como ele os trata.

O que os une, então, no que se refere à utilização da linguagem? Ambos escrevem a cidade usando a língua de uma forma mais desvinculada do academicismo vigente na época. Optam por cativar o leitor, ou seja, pretendem apreendê-lo nas malhas textuais, por meio de uma linguagem de fácil entendimento. Trazem o tom da conversa, a oralidade, a proximidade do narrador, aproximam-se do leitor como de um ouvinte-cúmplice, a quem se

conta uma anedota ou com quem se descobre o sentido inusitado de um acontecimento prosaico.

O Rio de Janeiro foi o microcosmo de análise para a reflexão de Machado de Assis e de Lima Barreto sobre o Brasil. A tensão entre local x universal, localizada no cerne da identidade nacional, foi captada pelos escritores em suas visões críticas sobre a elite cultural do país. Esta tensão é revelada pela cidade onde viviam. Cidade que apresentava enormes desigualdades sociais e relações de poder profundamente enraizadas na vida nacional. Dessa forma, o Rio de Janeiro que concentrava e potencializava estes problemas, funcionou como uma síntese ou microcosmo do Brasil.

Ambos os escritores, escreveram sobre a modernidade que chegava ao Rio de Janeiro da *Belle Époque*, com todas as suas contradições estimuladas pelo desabrochar da sociedade burguesa, num país de herança colonial e escravista. Em suas crônicas, há o registro das metas governamentais para se transformar o Rio de Janeiro numa Paris tropical, traduzindo as intervenções urbanas de Haussmann, na França, para o contexto nacional, além disso retratam o Rio convulsionado pelas picaretas e derrubada do velho casario que deveria se transformar em um cartão postal do Brasil e não mais terra de negros e doenças, onde navios passavam ao largo, mas uma urbe bela e agradável, à vista e à vida. De Machado de Assis a Lima Barreto, as crônicas atestam a mudança da cidade, em nome do progresso e do seu desabrochar como metrópole.

À cidade subterrânea junta-se a cidade palco, elas nascem a partir das crônicas produzidas por Machado de Assis e Lima Barreto. Não são, como até então se acreditava, faces distintas do Rio que se modernizava, ao contrário, são leituras literárias do Rio que se complementam. Pelo olhar machadiano, a cidade aparente vai se mostrar encoberta por camadas que dissimulam sua verdadeira face, o discurso gerado, à primeira vista, saúda o progresso e suas novidades, no entanto, como já visto, critica duramente a elite que adotava o mito parisiense como referência emblemática da modernidade. Para se chegar a visualização desta cidade oculta, é necessário percorrer as pistas sutis, partindo da cidade da superfície, deixadas pelo Bruxo do Cosme Velho e se lançar à escavação, para se chegar a cidade que se encontra nas dobras de suas crônicas.

A visão barretiana projetada sobre o Rio de Janeiro elege, também, o viés de tendência cosmopolita, para construir sua crítica sociocultural. Indicando como ele vê a capital da República na *Belle Époque* carioca. Nesse sentido, a cidade escrita de Lima Barreto se traduz pela falta de sutileza de quem tenta explícita, ressentida e desesperadamente denunciar a podridão social. Quebra uma tradição que vinha se impondo em nossa literatura, graças talvez ao alcance da obra machadiana, da comicidade irônica, à inglesa, que, se também desvendava de maneira magnífica a falsidade do ser humano, prestava-se ao jogo de cena do mundanismo belle époque. A cidade-palco projetada por ele, é engendrada na superfície do texto, o escritor constrói, por meio de seu discurso, a idéia de cidade espetáculo, em cujo palco trafegavam doutores e desempregados, almofadinhas e capoeiras, a elite e o subúrbio, enfim uma

sociedade altamente bipolarizada. Por meio de suas crônicas, ele traça o mapa literário-cinematográfico do Rio de Janeiro, nada mais adequado que imagens cinematográficas para registrar o discurso de uma cidade também fragmentada. O processo de modernização por que passa o Rio de Janeiro da virada do século aprofunda diferenças criando duas cidades dentro de uma só. As duas cidades se hostilizam: de um lado a capital da Belle Époque tropical de costas para a realidade do país, de outro a cidade que incomoda e assusta. Lima ironiza a pretensão da primeira trazendo à tona a existência da segunda. Quando se refere à cidade, estende sua crítica aos que nela vivem e vai buscar nas contradições da modernização a inspiração para suas crônicas, demonstrando sua recusa pela homogeneização de valores da sociedade.

Assim, ao se unir a cidade textual lida/escrita por Machado à cidade de Lima, transita-se por entre dois espaços, por um lado acompanhamos o cronista do sutil e do elegante, e por outro o que traz à tona o que se tenta esconder, a união destas cidades revela as múltiplas faces de um Rio que se civilizava.

De um jeito ou de outro, as obras destes cronistas revelam aos seus contemporâneos o que só o *flâneur* em suas perambulações pela cidade podia captar, e, ao ultrapassar o tempo, deixa como legado uma fonte riquíssima sobre aspectos da vida social da *Belle Époque* carioca. Seja com ironia fina, ou pela crítica mordaz, revela-se a articulação de uma sociedade em um momento de muitas mudanças.

Reconstituir a história, a partir destes textos, é buscar uma visão mais próxima dessa sociedade num momento de visíveis transformações. Sem perder de vista, o fato de que toda construção da temporalidade traz em si a subjetividade da seleção e da interpretação. A pesquisa, enquanto a mediadora desta reconstituição, funciona como uma lente de aumento, que permite ver mais de perto, através dos olhos dos cronistas, um Rio escrito a quatro mãos.

A leituras das crônicas escritas por Machado e Lima possibilitaram a exposição da cidade em seu aspecto fragmentar, é desse modo um recorte vivo do cotidiano carioca, não ocultando as contradições vividas no bojo da modernidade.

Machado de Assis, mais do que qualquer outro que anteriormente tenha ocupado este espaço nos folhetins, é quem dá legitimidade literária ao gênero, tornando sua escrita de cronista tão pessoal que, ao final de sua atuação como jornalista, abandona e não mais assina, certo de que nem a posteridade teria dúvidas sobre a autoria. Machado revela, em sua crônica, um desconforto em face dessa nova situação, que faz contrastar a cidade colonial com as primeiras tentativas de modernização do Rio, fixando a atenção no que se poderia chamar a natureza do caráter social revelado pelo contexto carioca. Para dar força maior a sua visão, o Bruxo de Cosme Velho faz uso da difícil e nobre arma do discurso lógico: a ironia. Arma também usada por um seu contemporâneo e conterrâneo, irmão de forças, igualmente ilustre, mas muito menos em voga: Afonso Henriques de Lima Barreto.

Na verdade, o cepticismo de Machado de Assis, dissociado da visão esperançosa de transformação, poderíamos dizer até indiferente, casa-se perfeitamente com a ideologia proposta pelo pós-modernismo, mas não é o que nos apresenta respostas ou propostas futuras para uma literatura que interaja com nossas questões e problemas conjunturais ou estruturais.

## 6 CONCLUSÃO

*“Os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Tudo é linguagem, tudo se presta à descrição, ao mapeamento da cidade. O olhar percorre as ruas como páginas escritas: a cidade diz como se deve lê-la.” Ítalo Calvino*

A renovação urbana carioca obedeceu àquele traço nacional já apontado: espelhou-se no mito parisiense, modelo paradigmático de cidade moderna e aprofunda um sentido emblemático e metonímico. As modificações do Rio serão assinaladas nas crônicas de Machado de Assis e segundo Pesavento (2002, p. 171):

Pode-se dizer que Machado não se sentia à vontade no Rio que mudava, e que mudaria muito mais. Não se trata de uma nostalgia piegas, nem uma recusa obstinada ao progresso, mas uma crítica à forma pela qual as alterações do velho Rio se conduzem, nos novos tempo republicanos.

É o que se pode observar neste texto de 16/4/1893:

Que metro é preciso para contar que vamos perder os quiosques? Dizem que o conselho municipal trata de acabar com eles. Não quero que morram [...] Não obstante, lá vão os quiosques embora. Assim foram as quitandeiras crioulas, os turcos, os engraxates de botas, uma porção de negócios que nos davam certa feição levantina. Ganhem desde logo ir mudando de aspecto porque tais cidades, diz ele, não tem aspecto polido. (ASSIS, 1942, p. 243)

Assim, observa-se que o narrador machadiano, nas crônicas, elege como temática, a questão social de seu tempo e de seu espaço, entretanto, parte da contingência para tratar de discussões que transcendem as páginas meramente do fugaz, ao assunto tratado de consumo imediato. Inserido no contexto das reformas urbanísticas, o cronista capta a dinâmica do funcionamento da sociedade, demonstrando a ambição de se arrancar do seio da capital, que se modernizava, tudo que lembrasse o execrado regime imperial, inoperante. Assim, entre a ordem e a desordem, o progresso e a tradição, o cronista oscila: a mudança é uma ameaça enquanto perda de referências, mas é também necessária, sem o quê certos defeitos e vícios tenderiam a permanecer.

Machado demonstra em suas crônicas de *A Semana* quanto a vida privada do brasileiro, colocava-se dicotomicamente entre o passado e presente, devido à aceleração da vida apregoada pela República. Os indivíduos deveriam desamarrar-se dos modos provincianos e das sociabilidades que os ligasse ao passado colonial. Dessa forma, europeizar-se significa ser moderno. As regras e os jogos sociais, que se desenvolviam nesse novo cenário de incipiente modernização, refletem a tensão entre o velho e o novo.

O texto machadiano opera uma revisão do sentido do progresso. Em crônica de 4/3/1894, Machado registra:

Um velho, ainda maduro, aventou uma boceta de rapé. Foi uma alegria universal. Com quê, ainda tomava rapé? No meu tempo, disse o velho sorrindo, era o melhor laço de sociabilidade, agora todos fumam e o charuto é egoísta.(ASSIS, 1942, p.56)

Nesta passagem, ilustra-se perfeitamente a dicotomia existente entre o passado e a modernidade. O velho liga-se a uma prática retrógrada, o uso de rapé; o charuto, marco de diferente hábito social, é atrelado ao moderno. Usar o rapé, portanto, torna-se um hábito que não se enquadra na nova imagem carioca. O cronista narra, também, a passagem das relações sociais do tipo senhorial (colonial) para as relações do tipo burguês (moderna), pois esse conflito aflora, incessantemente, na sociedade fim de século. O narrador, em um segundo plano, faz o registro de um Rio de Janeiro que passava por uma transformação calculada e projetada pela ação dos embelezadores do espaço, mas que mesmo assim, não deixava de apresentar vestígios da cidade colonial.

As crônicas de Machado traduzem tanto uma representação do urbano que revelam a sedução pelo progresso, quanto uma leitura metaforizada do processo de modernização. Este binômio progresso-tradição não se apresenta como excludente e sim acontece de forma combinada, num cenário em que havia uma exacerbação da tendência progressista, que se configurava como aspecto central para a definição do novo padrão de identidade da nação. O autor consegue olhar, como se fosse de fora, para a realidade nacional, ele capta os contrastes da cidade no momento em que ela se fortalecia como metrópole.

As crônicas de *A Semana* fazem parte de um projeto que funde literatura e história em uma obra única, que tem como contrapartida a fusão

entre ficção e realidade. Conforme Arrigucci Jr (1987, p.59): “Essas crônicas são um elo valioso das relações entre ficção e história e, como tal, não visaram à identificação de uma ou de outra parte que unia, mas à compreensão dos fatos que permeiam a transmutação de ambas” O Rio de Machado de Assis nada tem de idílico e jamais encarna o mito de um país harmônico - de harmonia entre raças e classes, entre homem e natureza, entre homem e coletivo. Ao contrário. Mesmo que o cenário proporcione a sensação de glamour, com sua promessa sépia de referência civilizada ou, mesmo, do "provincianismo cosmopolita" que é característico da ex-capital. Ali, para o bem e para o mal, e apesar das incontáveis frustrações, ensaiou-se de fato o Brasil que o Brasil queria e talvez pudesse ter sido, uma civilização solta, graciosa, desprendida, tantas vezes reensaiada - na música, na crônica, nos costumes - mas até hoje quimérica, sobretudo diante de tantos contra-exemplos de violência e insegurança como os atuais.

Seja como for, em nenhum outro escritor a cidade aparece tão esquadrinhada, tão ponderada. O gênio de Machado foi imortalizar a cidade sem idilizá-la; muito menos, sem lhe sair apontando de dedo em riste os contrastes já então agudos, como entre a "gente da praia" e a "gente do morro". O Rio de Machado é oblíquo; pega a vida nas travessas, não nos amplos espaços públicos da *Belle Époque* tropical.

Lima Barreto não produziu obra tão extensa quanto Machado – não viveu tempo suficiente para isso, nem desfrutou da paz conveniente para o sucesso total de sua empreitada. Vivendo às últimas conseqüências, os tênues

limites da vida e da morte, da esperança e do desespero, da fé e do descrédito, é a palavra escrita, na narrativa ou na ficção, que lhe permite revelar as formas abertas e veladas assumidas pelo preconceito, em suas intrincadas interconexões econômicas e sociais; por essa razão, não parecem corretas interpretações a respeito da vida/obra do escritor, onde predominam fatores de ordem individual e familiar, em prejuízo das circunstâncias que o teriam tornado, segundo parte da crítica literária, “desadaptado” ou “desajustado”.

O Rio de Janeiro, no início do século, torna-se uma cidade, ao mesmo tempo, mercadoria a ser real e potencialmente valorizada e, para os seus habitantes, objeto de consumo. Entretanto, serão excluídos da fruição desse produto os de baixa renda, além de serem afastados para áreas mais distantes, condenados a viverem em “caixotins humanos”, como denominou Lima Barreto aos cubículos, onde se amontoavam famílias. Inicia-se, portanto, o processo de segregação, próprio da vida moderna, obedecendo a um esquema geométrico e rígido, de base positivista.

Lima Barreto protestou contra o projeto de modernização da cidade do Rio de Janeiro, denunciando que a cidade moderna, que então se construía, estava sendo erguida à custa da destruição do que já existia e da expulsão da população pobre, que já não mais podia circular livremente pelo centro da cidade.

Neste particular, Lima corresponde a um fenômeno da modernidade, no sentido em que Benjamim a entende. Não é somente, com certeza, uma ironia que sob o comando do Prefeito Pereira Passos, haja iniciado em seu tempo o

processo de reconstrução empreendido no Rio de Janeiro, a partir do modelo francês de Haussmann, sua posição contrária ao projeto, é igual a posição de Baudelaire em relação a Paris.

Em 6 de agosto de 1921, Lima Barreto escreveu:

Os provincianos que nos dirigem, muito são culpados desse rastaqüerismo ultrabobo. Uma cabeça de algum senso que não tivesse entupida com frases de alfarrábios soporíficos e tivesse uma verdadeira visão e consciência da responsabilidade da direção de qualquer coisa, não iria por uma escola freqüentada por mais de mil rapazes, num recanto afastado da cidade, servido por uma única linha de bondes. De passagens caras, só porque esse recanto fica para as bandas de Botafogo. Um estabelecimento, mais ou menos sustentado pelo Estado, tem escopo primordial servir ao maior número de cidadãos. (BARRETO, 1961, p. 259)

Neste texto, o cronista consegue mostrar aos leitores de sua época, e também aos de hoje, a fragilidade do padrão de civilização imposto pela República que se iniciava. Segundo ele, essa era uma República que se colocava acima de seu povo, principalmente ao privilegiar certas camadas da população, como se pode notar quando ele se refere a uma instituição que por não ser de elite, paga o preço do descaso por parte do governo. O narrador retrata que por trás dos argumentos de saúde pública e de combate pela higiene, assumia-se uma opção pela qual o Rio precisava estar à altura de Botafogo, seu bairro chique.



**Figura 37 Charge na Revista Careta sobre as Reformas no Rio de Janeiro.**  
 In: Revista Nosso Século nº 11, p.272.

Segundo Beatriz Resende:

A cidade é para ele uma espécie de laboratório para pensar o Brasil. E a cidade é também o objeto de uma reflexão profunda sobre a sociedade brasileira do seu tempo, sobre a sociedade republicana. É assim que ele vai cunhar a expressão "Botafogano" para identificar aqueles que mesmo nascendo e vivendo no Rio de Janeiro e

vivendo em Botafogo, viviam com a cabeça em Paris. (RESENDE, 2004)

Em outra crônica escrita em 19 de janeiro de 1915, Lima alerta:

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

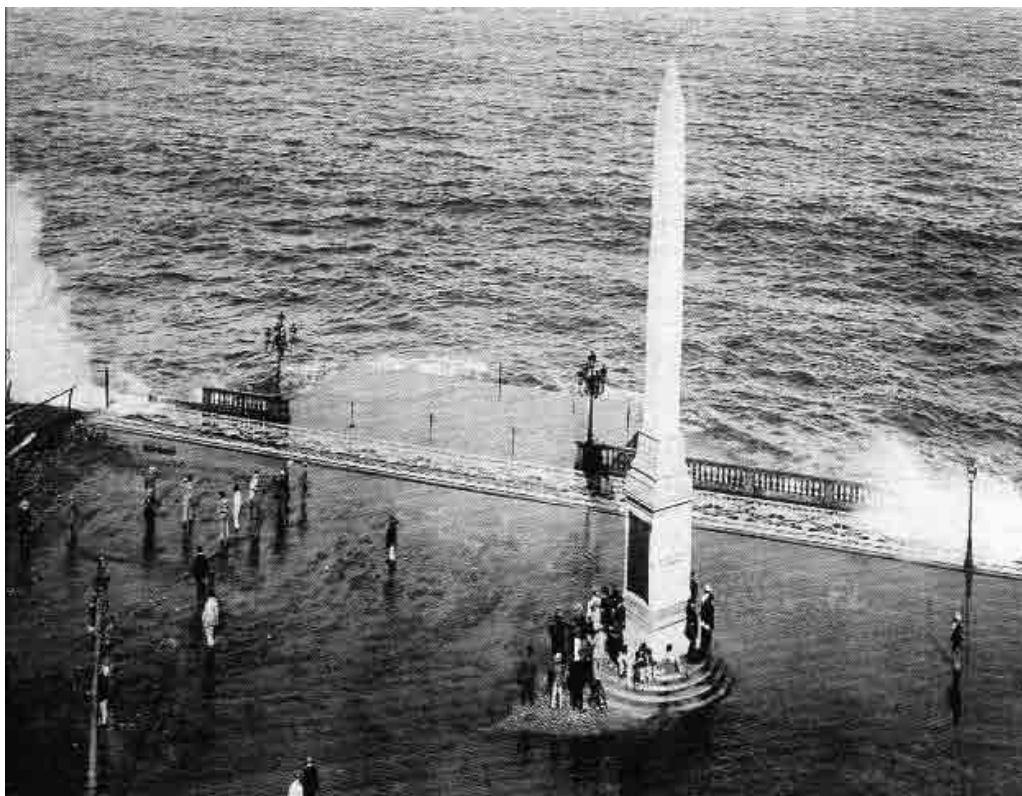
Prefeito Passos que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descuroou completamente de solucionar esse defeito de nosso Rio. Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social. (BARRETO, 1961, p.77)

Com esta crônica-alerta, o narrador assume o papel de combatente contra a desfiguração da fisionomia urbana e suburbana do Rio de Janeiro, alertando o leitor contra o que estava sendo feito sistematicamente pelos sucessivos projetos de melhoramentos e pseudo-reformas urbanísticas. Para o cronista as apreciações sobre as mudanças que se operavam no Rio de Janeiro da noite para o dia, resultava num espetáculo falso.

A crítica observada nesta crônica diz respeito, particularmente, ao que se pode chamar de descaracterização da cidade e que se traduzia pelo artificialismo das mudanças, neste caso o cronista é uma referência explícita ao maquiamento da cidade feito pelo prefeito Pereira Passos, para Lima, Passos “civilizava por cima”.

Nessas imagens barretianas, o Rio apresenta-se como o inverso da imagem idealizada da cidade. A cidade textual barretiana se aproxima da cidade real, porém é apenas uma faceta desta, pois ele não a vê como um todo, seu olhar desloca-se, para o lado avesso. O autor utiliza a escrita de suas crônicas, para denunciar as mazelas que resultaram da metamorfose da

vida carioca, a caminho de um cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense. Sob o signo da desconfiança, mas rejeitando a nostalgia, percebe-se a relação necessária entre a modernidade e a vida urbana.



**Figura 38** Final da Av. Central (Rio Branco) e o obelisco em dia de ressaca.

In: Rio Antigo. Disponível em: < <http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/index>>  
Acesso em: 10 de abril de 2004.

Lima Barreto coloca-se à margem da euforia, a cidade projetada por ele enfatiza a segregação social e espacial, o autor critica a modernização excludente do Rio, assim as fronteiras imaginárias tornam-se reais com mais visibilidade e contundência. E, por intermédio das ruas, procura reconstruir a história da cidade, captando-a em suas imagens paradoxais.

Seu caráter combativo e acusatório face às injustiças do meio em que vivia, levou-o a um isolamento por parte daqueles mesmos que criticava: a imprensa corrupta, os falsos intelectuais, os políticos de ocasião, os mandatários do poder... e teve como resultado ampliar-lhe o mal que já sentia em função de sua imensa sensibilidade e o racismo enfrentado por ser mestiço: o alcoolismo.

O Rio de Lima é construído pelo lado avesso da imagem que se pretendia dar a cidade, uma imagem projetada no conjunto de obras promovido naquela ocasião, que não buscava somente o aspecto arquitetônico, mas também expulsar a população pobre do centro da cidade. Nas crônicas, ele demonstra que se visava eliminar a pobreza e dar visibilidade ao modernismo europeu e que tais mudanças, tinham por objetivo a eliminação das camadas desfavorecidas e dar um visual europeu a essa área do Rio de Janeiro, este era o anseio daqueles que comandavam o plano de remodelação da cidade. O cronista não deixa de focalizar, seu olhar mais atento, a verdadeira formação heterogênea, pobre e mestiça da população carioca.

É importante salientar, pois, que nunca se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, contudo existe uma relação entre eles, uma vez que os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Se na cidade tudo é símbolo, o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas. O poder gerativo da linguagem de Machado de Assis e Lima Barreto impede, porém, que a cidade seja cristalizada em seus emblemas: há sempre margem para uma combinação outra, a fim de que outra cidade

imaginária possa existir, uma grafia urbana produzida pela atividade de leitura. Ler essas grafias urbanas, portanto, é detectar e decifrar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno.

A cidade subterrânea de Machado de Assis e a cidade-palco de Lima Barreto cenarizam e grafam o Rio de Janeiro em sua multiplicidade de signos, na busca de decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção. A literatura tem papel decisivo na transformação da cidade em fator estético, pois as imagens construídas pela literatura, da cidade, transformaram-se em repertório da própria cidade pelas mãos dos leitores. Ou melhor, as imagens ficcionais da cidade se transformaram numa chave a destrancar os insondáveis mistérios de uma cidade, que não se revela à simples observação.

Ambos tornam inteligíveis e aceitáveis os acontecimentos cotidianos, excluídos do discurso generalizante da ciência. Trazem o tom de conversa, a oralidade, a proximidade do narrador oral para dentro do texto jornalístico, aproximam-se do leitor como de um ouvinte cúmplice a quem se conta uma anedota ou com que se descobre o sentido inusitado de um acontecimento prosaico.

Machado de Assis assume uma máscara. De uma forma irônica, afasta-se do cotidiano, libertando os fatos corriqueiros da banalidade, da indiferença ou da pretensa naturalidade da mera informação. Por associações inusitadas, revela o estranho entranhado na banalidade do cotidiano. Pela percepção de

uma semelhança inusitada, o olhar irônico do cronista leva o leitor a desconfiar das panacéias ou emplastos capazes de curar nossa melancólica humanidade.

Lima Barreto cria uma nova forma de escrita ao mimetizar o cinematógrafo. Ele não revela o estranho escondido na prosa da vida, pois mostra como anormal é uma expressão prevista no cotidiano de qualquer grande metrópole. Como quem diz *a vida é assim*, torna-se guia e leva o leitor pela mão para mostrar a realidade arcaica, enfim, o mundo das ruínas presente no Rio de Janeiro moderno. Lima perde o distanciamento, vai para a rua, mergulha no *basfond* metropolitano e estetiza a miséria, a violência e o primitivo. Desfocado, crê falar do Rio metropolitano e mostra a permanência de padrões coloniais e patriarcais regressivos.

Não se trata de dizer quem é o melhor cronista, Machado de Assis ou Lima Barreto, mas de evidenciar como a crônica machadiana tende a dialogar com o leitor, trabalhando com a capacidade reflexiva e com uma percepção desautomatizada do rotineiro. Em Lima Barreto, o passo seguinte (supostamente uma nova forma de crônica) traz o fascínio da modernidade e a fixação petrificante do olhar lançado sobre a miséria brasileira, naturalizada como uma inevitável expressão da modernização excludente. Supostamente mais moderno, o olhar de Lima Barreto é arcaizante, pois fica preso à emoção, ao espanto imediato, ao horror da realidade revelada ao se tirar a máscara da modernidade.

Machado de Assis e Lima Barreto foram alguns dos que, ansiando por desvendar o funcionamento da sociedade, compreenderam que deviam debruçar-se sobre a “janela” de onde escreviam e encarar a cidade, estabelecendo um fluxo entre o devaneio pessoal e intransferível e o bulício

das ruas. Exclusão, progresso, construção, apagamento, subterrâneo, cenário, são imagens literárias cabíveis para nomear a cidade do Rio de Janeiro em processo de urbanização ao longo dos séculos XIX/XX. E, justamente por serem imagens, têm o poder de dar aos processos sociais em formação a legibilidade necessária à sua compreensão, antes ainda que o pensamento científico delas se aposses, esvazie-as de seu conteúdo dramático e dote-as de uma pretensa cientificidade incontestável.

Nestes escritores, o Rio se mostra uma cidade inacabada, sempre submetida à demolição em nome do progresso, do moderno, que pode, no entanto, ser apreendida ora na profundidade, ora na superfície das folhas de seu livro de registro. Neste livro, estão assentados textos que oferecem leituras parciais da cidade, sem tentar reconstituí-la em sua totalidade. Outras leituras derivadas daí procedem por cortes, seleção de fragmentos, aproximando tempos e espaços diversos. Por essa estratégia discursiva, engendra-se uma leitura desses destroços, como um andarilho, ou um simulacro de *flâneur*, que percorre esse Rio de Janeiro feito de textos, de papel e tinta. Desenhando esboços, sempre provisórios, em tons diversos. Modos de leitura completam-se, suplementam-se, chocam-se, contradizem-se na cena da escritura. Esta, enquanto palco, teatro, pode ser dramatizada por um olhar prismático, considerando a cidade escrita como textualidade. Pode-se ler o livro de registro da cidade de modo descontínuo, aos saltos, em movimento entre dança e estatelamento, fazendo, ao mesmo tempo, a leitura se ramificar em diversas direções, em sua dispersão.

Ler a cidade, portanto, é engendrar uma possível leitura para o que se foi tornando ilegível, num jogo aberto e sem solução. Essas leituras são o relato sensível dos modos de ver a cidade, produzindo uma cartografia simbólica, na qual se dá a passagem do corpo da cidade ao corpo do texto, surgindo, assim, um Rio de Janeiro escrito a quatro mãos, vários olhares e uma certeza, não há a exclusividade de um modelo para a leitura da cidade. Nessa tarefa, leitor e escritor fazem-se parceiros e colaboradores na desconstrução e reerguimento das cidades da memória.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza. Passagens de Bond com Machado. **Travessia**. Florianópolis, n. 33, p. 97-100, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Uma prosa inédita com Carlos Drummond de Andrade. **Caros Amigos**, São Paulo, n. 29, ago/1999, p.12-15. Entrevista.

ANTELO, Raúl. **João do Rio: o dândi e a especulação**. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. v.3.

\_\_\_\_\_. **Crônicas Escolhidas**. Sel. e introd. de Fernando Paixão. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Semana**. Org. W. M. Jackson Inc. [sl: s.n], 1942.

\_\_\_\_\_. **A Semana: crônicas (1892-1897)**. Org. John Gledson. São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. São Paulo: Globo, 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e Comentário**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: INL-MEC, 1988.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Ediouro, 1997.

\_\_\_\_\_. **Marginália**. Rio de Janeiro: Mérito, 1956.

\_\_\_\_\_. Os Galeões do México. In: BARBOSA, Francisco de Assis. **A Vida de Lima Barreto**. 7.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio: INL-MEC, 1988

\_\_\_\_\_. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

\_\_\_\_\_. **Vida Urbana**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BASTIDE, R. Machado de Assis paisagista. **Revista do Brasil**. Rio de Janeiro: n. 29, p. 45-48, 1940.

\_\_\_\_\_. **Arte e Sociedade**. 2. ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1971.

BRAYNER, Sônia. **Labirinto do Espaço Romanesco**: Brasília: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. Metamorfoses Machadianas In: BOSI, Alfredo et. al. (Org.) **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p.426-437.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v.3.)

\_\_\_\_\_. **Textos Selecionados**. Organização geral e prefácio Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

BERMAN, Marshal. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BRADBURY, Malcolm ; McFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral (1890 - 1930). Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

BROCA, Brito. **A Vida Literária no Brasil-1900**. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

BOSI, Alfredo. **O Pré-Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1979. v.5

BILAC, Olavo. **Vossa insolência**: crônicas. Org. Antônio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CÂMARA JR, Matoso. **Ensaio Machadianos**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. Conversa ao rés do chão. In: \_\_\_\_\_.et al. **A Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: UNICAMP, 1992.

CARRER, Aline. **Rio de Assis**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

CHARTIER, Roger. Formação social e hábitos: uma leitura de Norbert Elias. In: **A história cultural**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990. p.212-223.

COARACY, Vivaldo. **91 Crônicas Escolhidas**. Rio de Janeiro: José Olympio,

1961.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. 105-128. v.6.

CRUZ, Dílson. **Estratégias e Máscaras de um Fingidor**: as crônicas de Machado de Assis. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

DUMONT, Louis. **O Individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro de meu tempo**. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.

FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre: biografia intelectual. In: Alfredo Bosi et al. (Org.). **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p.9-53.

FANTINATI, Carlos Erivany. **O Profeta e o Escrivão**: estudo sobre Lima Barreto. Assis: ILHPA: São Paulo: Hucitec, 1978.

FAORO, Raymundo. O Espelho e a Lâmpada. In: BOSI, Alfredo et. al.(Org.) **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p.415-425.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: EDUSP, 2000.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GLEDSOON, John. **Machado de Assis**: Ficção e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. **A Semana**. São Paulo: Hucitec, 1996.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade, um projeto inacabado. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori ; ARANTES, Paulo Eduardo (Org). **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 75-91. KARL, Frederick. **O Moderno e o Modernismo**: a Soberania do Artista – 1885-1925. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: BARRETO, Lima. **Vida Urbana**. São Paulo: 1961.

KOSERITZ, Carl von. **Imagens do Brasil**. Tradução, prefácio e notas de Afonso Arinos de Melo Franco. São Paulo: EDUSP, 1972.

LIMA, Luís Costa. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1952.

MAYA, Ivone da Silva. A Vida nos trilhos: Literatura, Bonde e Sociedade. **Revista Brasil de Literatura**. Disponível em:<<http://www./members.tripod.com/lfilipe/bonde.htm>>. Acesso em 22 de Outubro de 2004.

MANNHEIN, Karl. **Sociologia**. Org. Foracchi. São Paulo: Ática, 1982.

MARIA, Luzia de. **Machado de Assis: as artimanhas do humano**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. PERROT, Michelle et al.(Org.).**História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p.654-718. v.4.

MEYER, Augusto. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: Alfredo Bosi et al. (Org.). **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p.357-363.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: ficção e utopia**. São Paulo: Cultrix, 2001.

NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. São Paulo: Três, 1974.

NEEDELL, Jeffrey . **Belle Époque Tropical**. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado!** Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: Velho, Otávio Guilherme (Org.), **O fenômeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p.60-67.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Brasiliense, 1976.

PESAVENTO, Sandra J. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano**. 2. ed. Porto Alegre: UFRG, 2002.

Pesavento, Sandra J. (Org.); Leenhardt, Jacques, (Org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: UNICAMP, 1998.

PÓLVORA, Hélio. **Machado de Assis**. Disponível em: [http://www.vidaslusofonas.pt/machado\\_de\\_assis.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/machado_de_assis.htm). Acesso em 10 de outubro de 2004.

PORTELLA, Eduardo. Machado de Assis, cronista do Rio de Janeiro. In: SECCHIN, Antonio; ALMEIDA; José Maurício Gomes de, SOUZA; Ronaldes de Melo e (org.). **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 179-182.

RAMA, Angel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RESENDE, Beatriz. Lima Barreto: um grito brasileiro. **Mestres da Literatura**. Disponível em <<http://www.mec.gov.br/seed/tvescola/Mestres.>>. Acesso em 19 de setembro de 2004. Entrevista.

REVISTA NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v.8, 1980.

REVISTA NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v.10, 1980.

REVISTA NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v.17, 1980.

REVISTA NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v.38, 1980.

REVISTA CAROS AMIGOS. São Paulo: Casa Amarela, v. 8, agosto, 1999.

RICOUER Paul. **Interpretação e Ideologias**. Hilton Japiassu (Org.). 4.ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

RIO, João do. **Os dias passam**. Porto: Chaudron, 1912.

ROSENFELD, Anatol. **Letras e Leituras**. São Paulo: EDUSP, 1994.

SECCO, Carmen Lúcia. **Morte e Prazer em João do Rio**. Rio de Janeiro: INL, 1978.

SEVCENKO, Nicolau, **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio (Org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara. 1987. p. 11-25.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro - brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TRIGO, Luciano. **O Viajante Imóvel** : Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. São Paulo: Record, 2001.

VELLOSO, Mônica. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.