

### 3

## A cidade revelada

Daí o relevante não seja que Balzac ou Dickens escreveram “também” folhetins – a fim de ganhar a vida – e sim o surgimento de um novo tipo de escritura a meio caminho entre a informação e a ficção, rearticulador de ambas, e a emergência de um novo estatuto social para o escritor, agora profissional assalariado. Por que secretas e sagradas razões aquilo que não implica desonra alguma para a *escritura* [grifo do autor] do jornalista desvaloriza desde a raiz a outra, a escritura do literato? Por acaso a *aura* [idem] expulsa da obra de arte se refugiou obstinadamente na *profissão* [idem]?

JÉSUS MARTIN-BARBERO, *Dos meios às mediações*.

### 3.1

#### A “cidade-espelho” em Lima Barreto

Nos primeiros anos do século XX, Petrópolis, a “cidade-espelho”<sup>46</sup> permanecia como destino de lazer para onde afluía a sociedade do pó de arroz<sup>47</sup>. Se o Rio se maquiava para representar um reflexo tropicalizado de Paris<sup>48</sup>, a cidade serrana, reflexo do reflexo, reproduzia, em jogo de imagens duplicadas, uma urbe invisível às atribuições, imagem em positivo da capital. Símbolo pungente da europeização da elite monárquica, Petrópolis não perdeu, com a República, a imagem de arrabalde *chic*. Se para a corte imperial a cidade se revelara paradigma para o ócio aristocrático, neste sentido também corresponderia aos anseios da elite republicana. De certa forma, a mesma ordem vista como pré-condição para o progresso republicano e que legitimava a inserção compulsória do

---

<sup>46</sup>Adaptamos aqui a expressão do jornalista Paulo Barreto para se referir à capital da República, no prefácio das crônicas reunidas no *Pall-Mall Rio*, atribuído a José Antonio José e assinado por João do Rio (dois de seus pseudônimos).

<sup>47</sup>Expressão do autor no referido texto.

<sup>48</sup>Nos primeiros anos do século XX, a antiga cidade colonial nascida ao redor do porto veio abaixo (com as obras de remodelagem do centro do Rio capitaneadas pelo prefeito Pereira Passos, o bota-abaixo), e, com ela, as habitações ali fixadas desde os primórdios da ocupação da cidade. A grande imprensa saudava a fase com a sugestiva alcunha de “Regeneração”, versão brasileira de um otimismo global (impulsionado pela revolução científico-tecnológica) que creditava ao capitalismo, ao progresso e à técnica a missão de conduzir a Humanidade a um futuro promissor (SEVCENKO, 1998: 34). Assim, o Rio se reerguia à imagem e semelhança do mundo civilizado europeu, especialmente de Paris, e o Brasil, cuja caixa de ressonância era a capital, ainda nas palavras de Sevcenko, vivia sua *Belle Époque*.

Brasil na *Belle Époque*, no dizer de Sevcenko (1983), com a intervenção urbanística no Rio, igualmente creditava à cidade serrana o título de instância de lazer luxuosa, isenta dos entraves e dos constrangimentos da metrópole estilizada.

Ainda que a sociedade temporária – a expressão é de Edgar Morin (1997: 74) – que ali circulava pouco evidenciasse visões críticas quanto à sustentabilidade daquele palco ilusionista, de euforia progressista, naquele início de século também emergiam vozes indagadoras, que refletiam criticamente sobre o determinismo mecanicista e a assimilação de hábitos e gostos moldados em padrões externos. Em outras palavras, não obstante o contexto de narrativas midiáticas “engessadas” parcialmente aniquilasse a experiência, brechas nesse mesmo contexto davam espaço à efervescência de mentes indagadoras e brilhantes, como as de Lima Barreto e João do Rio.

Cronistas do cotidiano, é pelo viés do jornalismo que Lima Barreto, assim como também João do Rio, estimulam a imbricação entre literatura e cultura de massa. Jornalistas e escritores, ambos promovem uma permanente negociação entre as narrativas midiáticas e literárias, e por conseguinte um constante diálogo entre documental e ficcional, borrando os limites entre ambos, no momento em que abandonam dogmas literários em prol da aproximação com o público leitor, ou adotam notícias do cotidiano como tema para a ficção. Ou seja, nesse jogo de permanente troca de influências estéticas e de temática utilizam, na literatura, elementos do jornalismo e, nesse, artifícios literários.

Tanto Lima Barreto como João do Rio promovem essa aproximação quando a mídia impressa se converte em motivo de preocupação para os literatos, que conscientes da importância que o jornal vinha desempenhando, aprimorado pelas novas técnicas e pelo fortalecimento político e econômico das empresas jornalísticas, refletiam criticamente sobre questões como a absorção da alta cultura pela cultura de massa (e a aproximação entre arte e mercadoria); as modificações na estética literária em decorrência disso e as transformações no perfil profissional dos escritores, que relutavam em ser identificados como jornalistas, e não como intelectuais. “Nem todos se adaptavam à situação (...). Já que o jornal não lhes acolhia o soneto burilado ou o conto, não se conformavam em dar-lhe a reportagem ou o noticiário, como qualquer redator anônimo”, analisa Brito Broca (BROCA, 1956: 218).

Contudo, por força dos atrativos financeiros que essas empresas proporcionavam, muitos cediam à conjuntura que se apresentava, na qual, por intermédio das técnicas, aflora uma “nova percepção que, rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens, qualquer homem, o homem da massa, em posição de usá-las e gozá-las (...). Agora, as massas sentem próximas (...) até as coisas mais longínquas e mais sagradas” (MARTIN-BARBERO, 2003: 86). Por este viés, grandes nomes da literatura, influenciados pela utilização de recursos estilísticos próprios da imprensa e pelas pressões do dia-a-dia jornalístico, viam-se curvados a facilitar a leitura do texto, a fim de atrair o maior número possível de leitores e, assim, manter parceria produtiva com o mercado. No novo contexto, a tradição é reinventada ao incorporar novas referências e dialogar com as tecnologias audiovisuais incipientes e a evolução científica, mito do progresso. “No caso do Brasil pré-modernista a entrada quase simultânea de diversos aparelhos (...) e transformações técnicas (...) indica significativa alteração nos comportamentos e na percepção dos que passaram a viver com tais artefatos” (SÜSSEKIND, 1987: 26).

De fato, no turbilhão socioeconômico e cultural da *Belle Époque* tropical as novas tecnologias davam o tom de um processo de repercussão até então inimaginável. Naquele início de século, os indivíduos eram dados a perceber a realidade através da técnica, o que colaborava para a elaboração de uma nova percepção de mundo. Fonógrafo, telefone, as imagens congeladas pela fotografia ou postas em movimento pelo cinematógrafo evoluíam na velocidade e no ritmo dos bondes elétricos e dos automóveis. Um clima de euforia e entusiasmo pelo fascínio desses novos aparatos afastava a estranheza que pudessem provocar, o que resultava na adoção de novos hábitos e costumes, principalmente para a classe que tinha recursos financeiros para utilizá-los.

A relação dessa classe privilegiada com o espaço público também se transformava. As ruas, reformadas e iluminadas pela eletricidade, tornavam-se mais seguras e ampliavam as possibilidades de lazer. Assim, a vida social deixava de se restringir ao espaço privado para invadir casas de espetáculos, clubes, teatros, cafés e restaurantes, gerando novas formas de sociabilidade. Espaços públicos e privados assumiam uma nova aura ao se converterem em palco privilegiado para uma casta enriquecida pelas políticas econômicas emergentes, que ensejavam no Brasil republicano, especialmente na capital e em seu duplo

afrancesado, novos sistemas de valores, modas e comportamentos. Como postula Sevcenko, no ensaio *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*, a capital era a “caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo” (SEVCENKO, 1998: 522).

À elite emergida com a República cabia a assimilação de hábitos em compasso com formas de viver o cotidiano em capitais como Paris e Londres. Por este viés, a presença estrangeira (principalmente européia) em solo nacional encontrava ambiente propício para a inserção de sua cultura e, conseqüentemente, a manutenção de laços afetivos e culturais com suas respectivas matrizes no hemisfério norte. A aristocracia nacional, desejosa de imagens que a distanciassem do passado escravista e dos ritos culturais de grupos sociais miscigenados, via no convívio com modelos externos uma saída para esse impasse, o que o novo sistema político, por sua vez, pretendia resolver.

Nesse cenário, a imprensa tomava caráter cada vez menos doutrinário, cedendo, pouco a pouco, mais espaço à informação. Os escritores, que se curvaram aos atrativos financeiros proporcionados pela produção do romance-folhetim em capítulos, no início do século XX, se veriam diante do desafio da escritura jornalística, da reportagem concisa, do noticiário sensacionalista que despertava o interesse do público leitor. Explica Walter Benjamin:

A informação precisava de pouco espaço; era ela, e não o editorial político nem o romance-folhetim, que proporcionava ao jornal o aspecto a cada dia novo e inteligentemente variado da paginação, no qual residia uma parte de seu encanto. Precisava ser constantemente renovada: mexericos urbanos, intrigas do meio teatral e mesmo “curiosidades” constituíam suas fontes prediletas. (BENJAMIN, 1989: 24).

Em meio às controvérsias e questionamentos quanto ao papel dos homens de letras na imprensa, pouco a pouco o romance-folhetim cedeu espaço para a crônica-reportagem, de caráter informativo, como será analisado adiante, trazendo ao leitor os fatos sensacionais, a investigação de acontecimentos curiosos e efêmeros da cidade e a voz de atores sociais normalmente ocultos ou esquecidos. Explica Sevcenko,

A nova grande força que absorveu quase toda a atividade intelectual desse período foi sem dúvida o jornalismo. Crescendo emparelhado com o processo de mercantilização na cidade, o jornalismo invadiu impassível territórios até então intocados e zelosamente defendidos (...). Por outro lado, (...) o jornalismo impondo uma vigorosa padronização à linguagem e empregando praticamente todos os homens de letras nas suas redações, acabou necessariamente exercendo um efeito geral negativo sobre a criação artística (...). Mas nada embaraçava a expansão vitoriosa do jornalismo, de fato; muito menos os pudores das consciências mais escrupulosas (SEVCENKO, 1983: 99-100).

É nesse cenário que surge Afonso Henriques de Lima Barreto. No romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (supostamente escrito entre 1906 e 1918, porém publicado em 1919), o autor, com sua pena irreverente, sagaz e analítica, de elevado espírito crítico, descortina um rol de personagens e situações da vida urbana na capital da República, microcosmo da nação. Por intermédio de um giro caleidoscópico, percorre as ruas do subúrbio, o trem para Petrópolis, o teatro Lírico, a repartição pública, observa as francesas da rua Gonçalves Dias, ressalta o encanto da brisa do mar e a tranqüilidade de Santa Tereza. Seu objetivo: analisar criticamente, contudo sem revolta ou ressentimento de excluído (como ressalta Alceu Amoroso Lima no prefácio da edição de 1956 da referida obra, que classifica como “um grande olhar ousado pela ordem das coisas e das idéias” [BARRETO: 1956, 15] ), o painel social à sua volta. “Sua estética, por meio do viés do jornalismo, se distinguiria principalmente pela simplicidade, pelo despojamento, contenção e espírito de síntese, aplicados à linguagem narrativa, enquanto que o tratamento temático se voltaria para o cotidiano (...)” (SEVCENKO, 1983: 167).

Em *Gonzaga de Sá*, o jornalista e escritor, avesso à compartimentalização da literatura em gêneros, como também a tudo que significasse tolhimento da liberdade humana, antes de iniciar o romance escreve uma nota prévia intitulada “Advertência” (BARRETO: 1956, 27), assinada por ele. De antemão, no pequeno texto explicativo revela que, a pedido do autor daquelas linhas, o colega de ofício (no caso, as Letras) Augusto Machado, revisara e publicara a obra. Todavia, adverte ele, contrariamente à opinião do amigo, não considerava o texto uma biografia, por sobressair neste mais a presença do autor, também personagem da trama, que a de seu herói e biografado, Gonzaga de Sá, funcionário da Secretaria

dos Cultos do Ministério da Guerra. Em seguida, o biógrafo Augusto Machado, após uma “Explicação Necessária” (BARRETO: 1956, 29) em que afirma não possuir o conteúdo intelectual que a vida literária reclama, admite sentir-se obrigado a copiar a concisão telegráfica de outros modelos estilísticos, a fim de levar a intento a escritura da biografia. Com esses movimentos astutos, Lima Barreto deixa patente um estilo literário inovador.

Primeiro, desdobrando-se em outros, Lima Barreto, o autor-biógrafo vacilante, duvidoso de sua real vocação literária e de seu papel como escritor, torna-se, simultaneamente, leitor, narrador e protagonista. Nesse jogo de máscaras, em que os limites entre ficção e realidade são borrados, faz um duplo movimento: realiza a instigante e difícil tarefa de libertar a experiência estética dos dogmas estilísticos, atingindo um público leitor mais abrangente, como também, libertando-a ideologicamente, faz aflorar a voz do crítico social. Segundo, ao tratar a obra como uma despreziosa biografia (o biógrafo não relata a vida do biografado em ordem cronológica, e coloca muito de si na trama, como ele mesmo ressalta) de fato publicada como romance, está simultaneamente questionando o sentido de linearidade do relato biográfico e da estrutura romanesca, uma “ilusão retórica”, segundo Pierre Bourdier no ensaio *A ilusão biográfica* (AMADO, MORAES, 1996: 185). Terceiro, seguindo as palavras de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, que analisa os efeitos do legado literário de Edgar Allan Poe sobre os escritores contemporâneos no capítulo “Os falsários”, do livro *Os crimes do texto, Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (a autora ressalta como Poe brinca com a questão do autor, ao atribuir a personagens criados por ele a autoria de seus contos), expõe a falha entre a voz e a letra, fundadora da literatura e propagadora da difusão da informação.

Tal jogo aponta para a impossibilidade de uma associação espontânea entre a palavra escrita e a pessoa do autor: a assinatura que acompanha a obra remete para um nome e para uma biografia que nada tem a ver com um real fora do texto, com um indivíduo que o teria escrito. Assim, os falsários que se apropriam de um nome ou de uma escritura aproveitam-se da falha entre a voz e a letra, a partir da qual a própria literatura se constituiu. Nesse sentido, é a partir da instituição da figura do autor que se institui também a do falsário já que a letra impressa, circulando desacompanhada, apaga a origem: esta não é mais o lugar da verdade de que o texto seria porta-voz (FIGUEIREDO, 2003: 61).

Por este viés, na adoção de múltiplas vozes – leitor, narrador e personagem – e no entrelaçamento de teias entre ficção e realidade, Lima Barreto, autor e falsário, avesso à posição de porta-voz de verdades doutrinárias, neutralizadoras da experiência, cria um texto, como registrou Amoroso Lima, ousado na forma e nas idéias. Trazendo à cena o olhar analítico do observador que não teme a realidade, a vê sem censuras prévias ou pensamentos fechados em si, descortina a tessitura densa e complexa do cotidiano. Para tal, utiliza como estratégia discursiva o “jogo de espelhamento entre as posições do autor, do personagem e do leitor” (FIGUEIREDO, 2003: 81) e uma linguagem de expansiva comunicabilidade, diferenciada de suas contemporâneas, facilitando a leitura, aproximando-se, conseqüentemente, de um número maior de leitores. Enfim, faz da biografia, romance e, deste, crônica urbana, sem abdicar dos três gêneros.

A salvo da análise psicológica, a narrativa de sóbria concisão (proposital) do romancista (BENJAMIN, 1985: 204) percorre roteiros urbanos e *suburbanos* selecionados por seu protagonista, o passeador Gonzaga de Sá. No quarto capítulo da obra, intitulado “Petrópolis” (BARRETO, 1956: 57), Lima Barreto resgata a representação da cidade serrana na imprensa e a retrabalha na literatura, a fim de efetuar uma crítica sagaz e ácida da sociedade brasileira no início do século XX. Como crítico social que narra o cotidiano e vê nas letras uma possível libertação da opressão humana (pelo viés da dimensão utilitária da narrativa, de que nos fala Benjamin) incorpora o olhar atento, sensível e perspicaz do *flâneur* Gonzaga de Sá, biografado de Augusto Machado. Assim, o protagonista chama a atenção de seu interlocutor para a “gente de Petrópolis”, a elite republicana arrivista que rejeitava sua formação étnica, adotando, por esse motivo, modelos comportamentais importados do exterior, “fato que os tornava, aos olhos do autor, tão estrangeiros quanto os europeus ou americanos, e contra os quais despejava todo o orgulho ferido de Gonzaga de Sá” (SEVCENKO, 1983: 176).

- Já reparaste que não há nada mais cediço que as notícias de Petrópolis?
- Quase as não leio, respondi.
- Fazes mal; é preciso que nos preocupemos com as culminâncias de nós mesmos... Não te patenteias? Interessa-te por Petrópolis, homem! ... Insignificantes, embora, merecem atenção as notícias de lá...É só quem “sobe” quem “desce”, não há dúvida! Não censuro um cronista mundano que se preocupa com quem “sobe”, mas com quem “desce”! (...) O pior é que são notícias iguais às de qualquer lugar, vulgares, chatas... Que pobreza!

- Que espécie de notícias queria o senhor?
- Eu?
- Escândalos mundanos?
- Qual! É vulgar! Queria reformas, revoluções, inversões nos valores *chics*.
- Como?
- Imagina tu que um ousado filósofo do *Manual da Civilidade* – espécie zoológica que deve florescer na bela cidade da serra – lembra-se de inverter o consagrado no Don't; e que, aceitando as suas audazes idéias, a sociedade petropolitana se obriga a nos vir dizer, com grave escândalo para a Cidade Nova e Catumbi, a seguinte delícia: agora, em Petrópolis come-se com a faca e os casamentos são feitos em “pijama”. Oh! gôzo! Demais, tudo tem sido invertido, baralhado, passado do branco para o preto, só o *savoir vivre* mantém-se no mesmo”... Não é possível! Exige-se uma inversão em tão transcendentas regras, não achas?
- É certo; mas a culpa então não é do noticiarista; é de Petrópolis.
- Por quê?
- Não tem história e pouca fantasia.
- Gente feliz! (BARRETO, 1956:59-60).

No romance, Lima Barreto se utiliza da representação de Petrópolis na imprensa da época (a cidade aparece na trama como assunto do noticiário mundano, adorado pela aristocracia da Regeneração, ou citada como lugar onde se lêem manuais do bom tom, como o *Manual da Civilidade*) para constatar “as culminâncias de nós mesmos”: ex-colônia cuja sociedade nascera da miscigenação de povos, da imbricação do europeu e de seus descendentes com escravos e índios, fatores que desencadearam a emergência de uma comunidade que não procurava sentido em si, mas no outro. Afinal, para o discurso hegemônico, a identidade da nação não poderia estar vinculada ao entrelaçamento de etnias, aspecto inviável politicamente. “Não te patenteias?”, instiga o raciocínio crítico em seu interlocutor o protagonista Gonzaga de Sá, o que faz Lima Barreto para reforçar sua argumentação.

Assim, sua ficção opera o que Silviano Santiago (SANTIAGO, 1982:175) define como o primeiro curto-circuito crítico na cadeia discursiva nacional-ufanista desde Vaz de Caminha. Por intermédio dela, o autor afronta o nacionalismo romântico, na medida em que não se limita a denunciar as falhas daquele processo de idealização da pátria, e aponta para o questionamento da própria idéia de nação. Sua prosa narrativa, aparentemente simples e discreta, torna-se polêmica para a época, quando as frases brilhavam por si mesmas e a

linguagem rebuscada assumia contornos de literatura rica e erudita, ou se apresentava repleta de expressões de mau gosto, muito consumida entre políticos, bacharéis e pretensos intelectuais, sobre os quais Lima Barreto despejava seu desprezo: “idólatras de títulos e posições, patentes e salamaleques” (BARRETO, 1956: 149).

Ou seja, o estilo adotado pelo jornalista abriu brechas para reflexões críticas sobre a realidade. “A posição isolada de Lima Barreto explica-se pelo fato de ter ele assumido uma *estética popular* [grifo do autor] numa literatura como a brasileira, em que os critérios de legitimação do produto ficcional foram sempre os dados pela literatura erudita” (SANTIAGO, 1982: 166). Na verdade, sua crítica lúcida e sua estética revelam o que poucos queriam, ou podiam, enxergar: a República não propagou a democracia política e econômica. Ao contrário. Cimentou os oligarcas do campo no topo de uma pirâmide cuja base iria manter-se subjugada por uma burocracia alienada e endêmica, e pelos estreitos interesses de uma elite mesquinha e provinciana, pouco preocupada em valorizar os pormenores e a riqueza da formação étnica e social do país. O Brasil é a aeronave que não decola, alegoria que Gonzaga de Sá elabora sobre o país no primeiro capítulo do romance (“O Inventor e a Aeronave”) e que deixa em título de herança, de revelação póstuma (em forma de conto sobre um homem que constrói uma máquina de voar que não sai do chão), ao amigo Augusto Machado (BARRETO, 1956: 33-46). Como observa Antonio Arnoni Prado, de fato a realidade nacional evidenciava uma estrutura social precocemente deformada:

É bom lembrar que nesse momento em que se aguça no jovem Lima Barreto a consciência de sua marginalização, o surto econômico que inaugurava a República sintoniza o Brasil com a finança internacional, passando a submetê-lo às imposições do comércio exterior e ao aperfeiçoamento do tráfego mercantil financeiro. Aos olhos do rapaz que circulava pelos trens do subúrbio, atento para as marcas sociais do sofrimento estampado no rosto das pessoas, a massa desempregada de ex-escravos fazia contraste com o panorama da agitação cada vez maior do trabalho livre estimulado pela imigração subvencionada, que fazia eclodir nos grandes centros a ânsia de enriquecimento e prosperidade material. (PRADO, 1989: 64).

Por outro lado, no romance Lima Barreto também faz sobressair a esperança, a solidariedade, propagando a crença no direito dos oprimidos ao

trabalho, à prosperidade e, principalmente, à felicidade, independentemente das arbitrariedades da segmentação social.

Quem é mais feliz – pergunto – Mme Belasman ou o Senhor Felismino? E, à vista disso, poderás dizer que todas as damas de Petrópolis são felizes e os operários de fundição são desgraçados? Há média possível para a felicidade das classes? Nós, os modernos, nos vamos esquecendo que essas histórias de classe, de povos, de raças, são tipos de gabinetes, fabricados para as necessidades de certos edifícios lógicos, mas que fora deles desaparecem completamente: – Não são? Não existem. Compreende-se a “esfera”, o “cubo”, o “quadrado”, em geometria; mas fora daí, é em vão querer obtê-los (BARRETO, 1956: 77).

No Brasil daquele momento, o árduo dia-a-dia das classes populares, inevitavelmente marcado por tensões, conflitos e brigas domésticas – agravadas por condições precárias de sobrevivência – tornar-se-ia um problema endêmico, especialmente na capital, centro político e administrativo. A ausência de moradias, o investimento estatal no setor sempre aquém da demanda, a negação do povo como peça efetiva na formação do país pioravam a situação. De forma semelhante, a existência de espaços (de amaciamento e conflito), onde uma multidão de excluídos exercia suas manifestações, é ignorada pelas elites. Não é a toa que a tentativa de se construir um imagem urbana única e homogênea, de caráter imitativo, tanto no Rio como em Petrópolis, desprezava a problemática de uma sociedade multifacetada. Em *Gonzaga de Sá*, Lima Barreto vai sutilmente abordar tal negação, criticar a ânsia modernizadora, buscar uma fisionomia própria e humana para uma sociedade que deveria ser padronizada e lógica segundo correntes científicas que pregavam esta vertente.

Simultânea à preocupação da solidariedade, havia no autor o anseio de uma estabilidade fundamental de todas as coisas, que neutralizasse toda forma de concorrência entre os homens e reorientasse as energias daí retiradas no sentido de um convívio mais íntimo, profundo e simpático com a natureza, seus frutos e seus filhos. Por toda parte em sua obra, abominando as atribulações sociais, o autor se entrega a longas descrições da paisagem ou de prédios que evocassem simbolicamente esse efeito de fixidez, permanência, placidez e eternidade (SEVCENKO, 1983: 184).

Por essa razão, o narrador e seu herói não se concentram somente no flunar, no sentido do passear filosoficamente. Ao percorrer a cidade em companhia do amigo Augusto Machado, Gonzaga de Sá fixa o olhar arguto em imagens específicas e demora-se nessas passagens – como se estivesse a fotografá-las –, daí elaborando idéias, imprimindo lirismo ao passado, diluindo a crueza da arbitrariedade moderna, ou expondo-a ao extremo, com apurado senso crítico, mas sem amargura. Assim, o protagonista desmantela, através da nostalgia e da agudez de observação, a pretensa solidez da modernidade tropical, que tudo apaga, tudo nega, tudo destrói. Faz a identidade ser costurada pelo discurso narrativo e pelos fios da memória que entrecruzam a fala de seu protagonista. “Eu sou Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus “galegos” também...” (BARRETO, 1956: 59). No trecho que segue o autor, ainda no capítulo sobre Petrópolis, se utiliza da representação da cidade para pensar as vicissitudes das classes trabalhadoras no Brasil, tornadas ainda mais agravantes quando se percebe a falta de consciência crítica da elite a respeito do problema. Cito:

- Vamos ao Engenho da Penha?
  - Onde é?
  - Vocês só conhecem a Tijuca e o Botafogo. O Rio tem mais coisas belas... É ali. (...)
- Tomamos o trem. Era um dos de Petrópolis. Ia cheio dos tais de que me falava ainda havia pouco Gonzaga. Compramos primeira classe para Bom Sucesso, mas passamos logo para a segunda. O meu amigo adquiriu um jornal e pôs-se a ler. Fiquei olhando a paisagem de mangues, desoladora, desanimadora.
- Chegamos. Saltamos, fomos a um botequim, servimo-nos de cerveja e Gonzaga intimou-me:
- Tens de andar um pouco a pé... Lá diz La Fontaine: “Aucun chemin de fleurs ne conduit à la gloire”...
- Um pouco longe do botequim, êle me fez parar e falou-me assim:
- Fugi dessa gente de Petrópolis, porque, para mim, êles são uns estrangeiros, invasores, as mais das vezes sem nenhuma cultura e sempre rapinantes, sejam nacionais ou estrangeiros. Eu sou Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus “galegos” também... (BARRETO, 1956: 59).

Ao vivenciar a modernidade sobre trilhos no mesmo vagão dos que se direcionavam ao símbolo do arrivismo e da ostentação, Lima Barreto deflorará a distância que cinge a sociedade brasileira em dois pólos: de um lado a elite que se dirigia a Petrópolis, bovarista, sedenta pelo novo, pelo externo, prisioneira cega e

submissa de um sistema econômico imposto pela ordem internacional e por interesses internos que privilegiavam sua manutenção; de outro, movimentando-se em direção ao subúrbio, a mão-de-obra silenciosa, personagens invisíveis que na narrativa se revelam por sua sutil ausência como seres ativos na trama, cartas fora do baralho em um jogo que não fora montado para eles. “Nem o estudo lhe valeria, nem os livros, nem o valor, porque, quando o olhassem diriam lá para os infalíveis: aquilo lá pode saber nada!” (BARRETO, 1956: 123), sentença Augusto Machado sobre o destino do afilhado de Gonzaga de Sá, Aleixo Manuel.

“Lima Barreto assume a tarefa de, como escritor e intelectual, costurar a identidade de uma cidadania ainda não completamente formada e já em dilaceração” (RESENDE, 1993: 116). Nesse movimento, deixa transparecer um sentimento nostálgico em relação à Monarquia e um desprezo pela República, como no trecho abaixo, em que Gonzaga de Sá e Augusto Machado vão ao teatro Lírico, onde circulava a elite nacional.

Perpassou um pouco a vista por sobre aqueles cavalheiros elegantes e aquelas damas jeitosas e disse-me:

- Vocês, moços, fizeram mal em destronar os antigos. Apesar de tudo, nós nos entenderíamos afinal. Vínhamos sofrendo juntos, vínhamos combatendo juntos, às vezes até nos amamos – entenderíamos-nos por fim. Estes de agora...

- Nada impede que nos entendamos afinal com estes também!

- Qual! São uns estrangeiros, novos no país, ferragistas e agiotas enriquecidos, gente nova... Vocês estão separados deles por quase quatrocentos anos de história, que eles não conhecem nem sentem nas suas células – o que, para eles, é de lastimar, pois esses anos passados dão força e direitos a vocês, que os devem reivindicar. Em breve terão de empregar a força para eles respeitarem vocês. Esses quatrocentos anos... Resumindo, continuou Gonzaga, vocês arranjaram novos dominadores, com os quais vocês não se poderão entender nunca; e expulsaram o antigos com os quais, certamente, se viriam a entender um dia. Erraram, e profundamente (BARRETO, 1956: 156-157).

Neste sentido, o autor buscará, por intermédio da linguagem popular adotada nos folhetins<sup>49</sup> publicados em jornais e revistas, garantir sua presença entre o povo e assim ir ao encontro do objetivo mais profundo de sua obra: questionar a própria idéia de nação brasileira e o pensamento intelectual de sua época. Vendo nos meios de comunicação a possibilidade de aproximação entre o escritor e intelectual e o público, Lima Barreto percebe a função mediadora da produção massiva, ao contrário dos que associavam essa mediação, ainda que inevitável, ao empobrecimento da arte literária, unicamente. Retomamos Beatriz Resende:

Para que a cultura funcione como um elemento de superação das dificuldades impostas pela fragmentação da cidade à construção da cidadania, duas condições são, para Lima Barreto, necessárias. Primeiro, que o artista busque se aproximar do gosto popular, procurando, a partir daí, criar uma obra que, sem se abastardar, possa desenvolver esse mesmo gosto. Segundo, que o intelectual desenvolva uma postura de pluralismo diante da produção artística da cidade, numa visão de arte que inclua (não discrimine nem **patrulhe** [grifo da autora]) posições diversas que se unifiquem pelo respeito ao nacional (RESENDE, 1993: 116).

Assim, Lima Barreto desnudará em sua obra o ocultamento da cidade real dos trabalhadores, dos pobres, ex-escravos, moradores dos subúrbios, imigrantes, desempregados, anarquistas, camuflada sob o espectro da conspiração, da desordem e da imundície. Fará isso sem a revolta ou o ressentimento de excluído bairrista. Sua narrativa vai muito além das fronteiras impostas pela violência da expulsão e dos arroubos gramaticais e estilísticos, porque adota a literatura como expressão e alma da cidade, ou mesmo da nação, e as estratégias da produção massiva como artimanhas para a aproximação dos verdadeiros personagens da cidade. “Daí a importância da opção por uma dicção próxima do modelo popular dos folhetins nos contos e romances, dicção que se acentua nas crônicas, buscando

---

<sup>49</sup>Publicou, em formato de folhetim, as seguintes obras: *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911), no *Jornal do Commercio*; *Numa e a Ninfa* (1923), na *Revista Souza Cruz* (BOSI, 1989: 358). Colaborou intensamente para a imprensa e fundou a revista literária *Floreal* (1907). Segundo Martin-Barbero, “o estatuto da comunicação literária sofre com o folhetim um duplo deslocamento: do âmbito do livro para o da imprensa (...) e do âmbito do escritor-autor (...) para o do editor-produtor” (MARTIN-BARBERO, 2003: 185), deslocamento que se observa claramente na obra de Lima Barreto.

aproximar-se dos leitores” (RESENDE, 1993: 116). Reforça a argumentação Alfredo Bosi,

Pois nos romances de Lima Barreto há, sem dúvida, muito de crônica: ambientes, cenas cotidianas, tipos de café, de jornal, da vida burocrática, às vezes só mencionados ou mal esboçados naquela linguagem fluente e desambiciosa que se sói atribuir ao gênero. O tributo que o romancista pagou ao jornalista (aliás, ao bom jornalista) foi considerável: mas a prosa de ficção, em língua portuguesa, em maré de academicismo, só veio a lucrar com essa descida de tom (BOSI, 1989: 360).

Voltando à análise de Silviano Santiago, a literatura de Lima Barreto vai romper com o discurso dominador que imperou por séculos no meio acadêmico e intelectual brasileiro. Ele observa que o jornalista pensa o aspecto da metaforização da linguagem como ação patriótica, alienante e idealista, fruto de todo discurso sobre o Brasil até aquele momento. Daí o compromisso de Lima Barreto com a visão realista, porque conhece a vida por dentro e sabe exprimi-la com simplicidade e sem ilusão, longe da escrita academicista. Em Lima Barreto “o discurso ufanista salta dos livros e se choca irremediavelmente contra a bruta realidade do cotidiano” (SANTIAGO, 1982: 180).

### 3.2

#### **E as artes invadiram os diários**

Ao longo do século XIX, a generalização das relações capitalistas, a consolidação da classe burguesa e a evolução tecnológica (que, entre inúmeras inovações, promove a substituição das máquinas tipográficas por rotativas, responsáveis por um salto quantitativo na tiragem das folhas, barateando seu custo de impressão) imprimiram novos desafios aos homens de letras. A relação editor, autor, escritura e leitor passa a ser ritmada pela dinâmica do mercado com a entrada em cena do romance-folhetim, publicado em capítulos nos jornais, avidamente consumido pelos leitores e um atrativo financeiro para os escritores. Torna-se comum, então, recorrer-se a autores da literatura erudita para a criação de enredos de fácil assimilação, que fizessem esses novos consumidores de textos. “Por volta de 1830, as belas-letas lograram um mercado nos diários”

(BENJAMIN, 1994: 23), explica Walter Benjamin. Assinala J3sus Martin-Barbero,

Em meados do s3culo XIX, a demanda popular e o desenvolvimento das tecnologias de impress3o v3o fazer das narrativas o espaço de decolagem da produç3o massiva. O movimento osm3tico nasce na imprensa, uma imprensa que em 1830 iniciou o caminho que leva do jornalismo pol3tico 3 empresa comercial. Nasce ent3o o *folhetim*, primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Fen3meno cultural muito mais que liter3rio, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emerg3ncia n3o s3 de um *meio* de comunicaç3o *dirigido* 3s massas, mas tamb3m de um novo *modo* de comunicaç3o *entre* as classes [grifos do autor] (MARTIN-BARBERO, 2003: 182).

Como um novo modo de comunicaç3o entre as classes, “a meio caminho entre a informaç3o e a ficç3o, rearticulador de ambas” (MARTIN-BARBERO, 2003: 186), o folhetim lança m3o de recursos do universo popular (de cunho voltado mais 3 cultura oral do que 3 letrada), que agem como vasos comunicantes (a express3o 3 de Edgar Morin [1997: 98]) entre real e o imagin3rio por facilitarem a leitura, para promover a mediaç3o com o p3blico. Martin-Barbero destaca, entre eles, selecionados aqui resumidamente, o dispositivo da tipologia, com a opç3o por letras e t3tulos grandes; a divis3o da narrativa em epis3dios e destes em cap3tulos e subcap3tulos (cortes propositais que promovem uma pausa na leitura, adequada ao leitor pouco acostumado a ler) e o dispositivo de redund3ncia – que permite ao leitor n3o se perder na leitura (o oposto dos textos eruditos, que ao surpreend3-lo desviam sua atenç3o). Segundo Barbero, esse 3ltimo dispositivo inaugura o “sentimento de duraç3o” (MARTIN-BARBERO, 2003: 193-308), que faz com que o leitor n3o perca o fio da narrativa e at3 mesmo interfira em seu desfecho, por interm3dio do envio de cartas aos jornais com sugest3es para o desenvolvimento da trama. Estrat3gias que v3o ao encontro do popular-urbano, remetendo o homem 3quele novo modo de habitar o mundo, a veloz cidade moderna.

A comunicaç3o do real com o imagin3rio, mediaç3o que o folhetim exerce, apresenta ainda outro aspecto, resultado da adaptaç3o da narrativa 3 cultura de massa e ao progresso t3cnico: que romances escritos por nomes de relevo da literatura erudita e publicados nos meios de comunicaç3o de massa passassem a

presas do “resultado” mercadológico, como qualquer outra mercadoria, pois precisavam atingir o mais variado e amplo perfil de público leitor. “É o dilema do artista na modernidade: livre do mecenato, busca sua autonomia, mas tem de submeter-se às leis do mercado, sabendo que a arte que produz é mercadoria que requer comprador” (GOMES, 1996: 40).

Nesse contexto, ninguém mais apropriado do que João do Rio<sup>50</sup> para interpretar o cotidiano e, dessa forma, inaugurar um estilo novo no jornalismo carioca, revolucionando-o, “adotando a reportagem, o inquérito e a entrevista, quando ia atrás da notícia, estivesse ela nos terreiros de macumba, nos morros, nas ruas, no meio político ou nos salões” (GOMES, 1996: 40). Esse cronista-repórter, narrador e personagem, faz da narrativa um campo fértil para analisar o novo cenário que se configura. Cenário que oferecerá a matéria-prima da entrevista e dos fatos para o jornalista transformá-los no instrumento do folhetim da vida real, a crônica, “arqueologia social”, nas palavras de Margarida de Souza Neves (PECHMAN, 1994: 146), meio expressivo para representar as nuances do público e do privado. Em João do Rio, a crônica-reportagem é lugar em que cabem tanto a cidade mundana e a vida vertiginosa dos salões e automóveis, como a cidade real e seus aspectos miseráveis.

Aos homens de letras, a imprensa impõe, agora, que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias. É a alteração a que se adapta flexivelmente, habilidosamente, Paulo Barreto, por exemplo (SODRÉ, 1977: 339).

Como “etnólogo de campo”, “agrimensor do social” (AUGÉ, 1994: 18), João do Rio abandona a redação em busca do cotidiano das ruas, fazendo da informação coletada em entrevistas o principal elemento de sua narrativa. Assim como mercadoria reproduzida, autor e personagem se duplicam, triplicam, quadriplicam e mais, desdobram-se em outros, pseudônimos, alcunhas e

---

<sup>50</sup>Não há cronista mais apropriado para ler e narrar a nação no início do século XX do que João do Rio, um dos pseudônimos do jornalista Paulo Barreto, que, assim como Lima Barreto, fez da arte de escrever seu ganha-pão. Ambos homens das letras, se dedicaram ao jornalismo em uma época em que, para o literato brasileiro, abdicar de vagas nas empresas jornalísticas significava a busca por colocação na administração pública, de fato a grande empregadora da maioria desses profissionais, ou a convivência com sérias dificuldades financeiras.

personagens<sup>51</sup>, entremeados por atores reais, apontando para a posição ambígua do cronista-repórter “que se debate no dilema de a reportagem corroborar na veracidade e conceder mérito artístico a textos que se limitam à categoria documental” (GOMES, 1996: 40).

Nesse movimento, traz à cena um novo modo de narrar o cotidiano, um jornalismo genuíno, que tanto vai aos becos da “canalha”, como aos salões da “gente de cima”, os “encantadores”. Como explica Lúcia Miguel Pereira, Paulo Barreto narra o universo “cosmopolita dos *snoobs*, sempre com um pé nos transatlânticos; dos *five o'clock teas* substituindo as boas merendas, dos pardais importados afugentando os pássaros nacionais, de gente sofisticada, cheia de vícios elegantes, (...)” (SODRÉ, 1977: 407). Mas também retrata as figurações do vício e da desordem na cartografia urbana da modernidade.

Por sua vez, a imprensa, influenciada pela crescente utilização dos meios técnicos de reprodução, estabelecida como empresa e fortalecida pela valorização da suposta imparcialidade e da neutralidade da informação, confere ao jornalista a autoridade e a credibilidade da testemunha. Assim, por intermédio de seus múltiplos, “estilizando a experiência que se atrela ao trabalho, Paulo Barreto, aliás João do Rio, impõe-se a criação de ficções tratadas como se fossem verdadeiras, graças à utilidade prática dessas criações, máscaras como parte indispensável da vida” (GOMES, 1996: 49).

Em João do Rio, a multiplicidade de máscaras adotadas ora revela o “radical de ocasião” – a expressão é de Antonio Candido (1980) – que relata o mundo da desordem urbana, ora faz sobressair o dândi, aquele que circula nas rodas mundanas de bom tom. Tal atributo camaleônico permite ao cronista-repórter penetrar em lugares e ter contato com pessoas as quais o público não tinha acesso. Assim, lê os signos no labirinto da cidade e reflete sobre sua condição moderna e cosmopolita causada pela introdução, em seu cotidiano, de muitos aparatos técnicos.

Na verdade, é o caráter fantasioso do luxo mundano que estava invadindo os livros e inaugurando um novo gênero – a crônica mundana. Aspirante à categoria de texto literário, esta crônica se fez publicar em volumes que reuniam uma série de escritos já publicados

<sup>51</sup>Paulo Barreto escreveu sob os seguintes pseudônimos: João do Rio, José Antonio José, Joe, Paulo José, X e Claude. Também aparecia em suas próprias ficções, como Barão de Belfort ou Godofredo de Alencar, presentes em *A profissão de Jacques Pedreira* e em outras obras do autor.

nas redações dos jornais e revistas. Eram textos curtos redigidos segundo uma fórmula fixa que combinava o registro social com a reprodução dos maneirismos do estilo *Art Nouveau*. Despontavam assim como um benefício para os escritores que, estando na situação de jornalistas por circunstâncias econômicas, postulavam seu lugar na série literária. Os escritores aplicavam seu engenho fantasista sobre as matérias de antemão consumidas pelo público leitor, ao qual procuravam seguir nas preferências e no gosto (LEVIN, 1996: 74).

No dizer de Renato Cordeiro Gomes, “a crônica, qual as revistas ilustradas, clica um instantâneo desse espetáculo mundano, fixando quadros e tipos” (GOMES, 1996: 85). Tipos como o “elegante empertigado” (SEVCENKO: 1998: 535) Jacques Pedreira, protagonista do romance *A profissão de Jacques Pedreira* (publicado parcialmente em 1910 como folhetim na *Gazeta de Notícias*, impresso de forma incompleta pela Garnier em 1913, edição destruída pelo autor, pelo excessiva quantidade de erros tipográficos<sup>52</sup>) em que Paulo Barreto concede a autoria a João do Rio. Nele, a vida mundana dos salões, corridas de automóveis e negociatas têm como “moldura” (ainda nas palavras de Renato Gomes), arremate externo que embeleza, a cidade de Petrópolis, cenário utilizado pelo jornalista e escritor para a abertura e o encerramento da trama (nas crônicas reunidas no *Pall-Mall Rio*, atribuídas a José Antonio José, mas assinadas por Paulo Barreto, a cidade serrana também aparecerá como cenário de circulação da elite).

De fato, como anteriormente observado, a cidade da serra era um lugarejo bucólico, onde a família imperial de ascendência portuguesa procurou estabelecer padrões de convívio e de sociabilidade que afastassem sua imagem, já degradada pela escravidão e pelo atraso industrial, da conturbada e complexa realidade da capital. Decorre daí a ascensão da cidade a refúgio privilegiado para a classe que podia ostentar o ócio como um tempo dedicado à futilidade, às coisas vãs, e por isso restrito a quem não necessitava galgar o sustento com o suor do trabalho. Nota-se que tanto o Rio como Petrópolis abrigavam uma elite por demais exagerada em seus trejeitos, comportamentos e costumes, traduzindo uma vontade intensa de ser Paris.

Nostalgia monárquica, pessimismo, memorialismo, lamento pela modernidade acelerada sem o lastro do fortalecimento da base social deixavam

---

<sup>52</sup>RIO, João do. *A profissão de Jacques Pedreira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, São Paulo: Scipione: Instituto Moreira Salles, 1992 (1911): 154.

transparecer, em alguns casos, o descontentamento da elite intelectual, como já visto em Lima Barreto. Em João do Rio, a frivolidade das temáticas abordadas em *A profissão de Jacques Pedreira* permite uma reflexão perspicaz sobre a elite nacional, classe arrivista e perdulária. O Rio, como capital política, econômica e cultural, espelhava em seu duplo, Petrópolis, igualmente “maquiado com artifícios à européia; cheio de dívidas, mas sem perder a pose” (GOMES, 1996: 81), os anseios dessa classe aburguesada excludente.

### 3.3

#### A “gente de Petrópolis” em João do Rio

Naquele momento, narrar tanto os aspectos do submundo como os da Frívola-City faz parte da mesma estratégia do jornalismo moderno, que é aproximar o leitor do texto, fisgá-lo, arrebatá-lo pelo elemento das notícias mundanas, renovadas diariamente. Nesse palco em que o jornal dá suporte à efemeridade da crônica, as tradições davam lugar a hábitos e costumes *snoobs*. Essa tendência, que troca a aura do objeto único pelo consumo acelerado, faz Paulo Barreto criar “o jogo da mascarada, entre nomes e disfarces” (GOMES, 1996: 43), entre eles João do Rio, que assina *A profissão de Jacques Pedreira*, e os personagens da mesma narrativa ficcional, o cronista Godofredo de Alencar, “que escrevia crônicas mundanas de um sabor tão estrangeiro” e o ricoço Barão de Belfort, “o homem mais viajado do Brasil” (RIO, 1992: 6). A partir desse direcionamento, o jornalista e escritor tem elementos para examinar a sociedade marcada pelo individualismo e pela técnica que faz o efêmero perecer e o presente converter-se em ruína, tragado pela velocidade.

Em *A profissão de Jacques Pedreira*, Paulo Barreto arquiteta a trama ficcional de forma a revelar tipos e artimanhas daquela “sociedade da imitação” (RIO, 1992: 86). Sua narrativa permite ao leitor entrever um grupo seletivo que vivenciava realidade bastante distinta daquela experimentada pela maioria da população. Diante do quadro nacional, era aviltante (aos olhos de hoje) aquela cena, principalmente por sustentar-se por meio de negociatas políticas e financeiras, o que refletia uma obscura relação entre o público e o privado. Tanto que a “profissão” do jovem era galgar conquistas (mulheres, dinheiro, destaque social). E, para isso, era indispensável ostentar padrão longe do que o pai de fato

podia manter, advogado que detinha prestígio político e social porém estava falido e endividado, como a maioria dos grã-finos, que escondiam sua real situação financeira.

O próprio narrador (...) é quem sugere (...) que se encare o seu protagonista como uma espécie de figuração em miniatura do Rio de Janeiro do começo do século XX. O que, se por um lado parece bastante lisonjeiro – já que se trata de um rapaz elegante, “encantador” -, por outro sublinha certos aspectos então gritantes do cotidiano da cidade: o aumento do número de desempregados, desocupados ou de gente sem profissão definida, como o próprio Jacques – “profissão: moço bonito” -; a cosmopolitização compulsória (e excludente das camadas populares citadinas) tendo como modelo Paris (...); o esvaziamento político da Capital por parte do poder executivo em prol de grupos do interior (...); o arrivismo, os enriquecimentos e empobrecimentos rápidos, a expansão do clientelismo – por meio do qual se insinua uma futura carreira diplomática para o rapaz no final do romance -; e assim por diante (SÜSSEKIND, 1992: IX-X).

O fato de Petrópolis se estabelecer como o cenário para o início e para o fim da trama, balizando dois momentos da vida de Jacques (imaturo, no início, feito homem, ao final), por fim indicado para a carreira diplomática<sup>53</sup>, corrobora sua presença como lugar de autoreconhecimento e circulação para aquela classe e extensão para suas negociatas. No início do romance, Jacques não sobe a serra para o verão, “com o plano vulgo de cair na pândega”, no Rio de Janeiro, como vemos a seguir,

Assim, Malvina descia de Petrópolis sempre numa linda manhã de abril, acompanhada por muitas malas e por duas criadas. A sua primeira frase era invariavelmente a mesma:

- Meu Deus! Que calor faz cá!

Em seguida tomava um carro. Ao chegar à sua residência de Botafogo, vasto casarão apalacetado, presente de noivado que o marido já hipotecara, repetia também invariavelmente:

- Santo Deus! Em que estado puseram a minha casa! (...)

Naquele ano foral tal qual. A Sr<sup>a</sup> Gomes Pedreira passara quatro meses desesperados na cidade de verão. (...) Gastão, em férias, alugara um cavalo e um automóvel (ambas as conduções ao mesmo tempo). E fizera por questões de recibos escândalo num certo

<sup>53</sup>Paulo Barreto não elabora uma narrativa edificante, pela qual Jacques se salvaria daquela vida fútil e se converteria. Tampouco desenvolve discurso moralista, em que, ao final, Jacques seria castigado pelo mau comportamento. Ao contrário, chama a atenção para o fato de, no fim da trama, o país ostentar como representante no exterior um rapaz que foi diplomado sem estudar, nunca trabalhou e não tinha escrúpulos quando se tratava de alcançar seus objetivos.

campo de *lawn tennis* da melhor roda, em que os freqüentadores se dividiam em dois grupos: o das trouxas e o das assanhadas. Enquanto o último rebento agitava, de tal sorte o Piabanha, Jacques teimava em ficar no Rio, no calor do Rio! com o plano vulgar de cair na pândega.

Era moda essa movimentação: de dezembro a março, temporada em Petrópolis; de abril a setembro, a vida mundana agitava o Rio. A redundância<sup>54</sup> desse balizamento social provocado pelas estações climáticas (elevadas à categoria de monumentos comemorativos para a classe abastada, como mencionado), em que Petrópolis era peça indispensável, refletia a preocupação moderna com a saúde, o bem-estar físico, em vista da proliferação de doenças na capital ao longo da época mais quente do ano. Mas não apenas isso. Dirigir-se à montanha também representava um movimento de status, principalmente porque ressaltava o privilégio dos poucos bem-afortunados de manter-se alinhados às condutas condizentes com o bom-tom. Petrópolis, cenário por onde circulavam diplomatas, políticos, nobres, empresários, ou seja, a mesma sociedade cintilante que freqüentava os salões de Botafogo e do Flamengo, o Teatro Municipal, as confeitarias Cavé e Lallet, desdobrava-se como um duplo do Rio cosmopolita e moderno para aquela classe.

Salões-espelhos, Rio e Petrópolis abrigavam a doce competição que elegia os ambientes mais refinados, as festas mais magníficas e os espíritos mais encantadores de cada estação. Estar ali era o que importava, fazer parte daquele seleto grupo era o deleite e a confirmação de prestígio daqueles que “mereciam” ser incluídos pelo repórter mundano nos jornais e revistas. Porém, o *chic* era assumir o estulto estilo *low profile* de ser, ou seja, considerar aquele registro social como algo óbvio, natural, uma vez que se tratavam de pessoas que resumiam o bom gosto e que não estavam naqueles ambientes de passagem, ou por mero acaso.

Para Paulo Barreto, era a casta, “os encantadores”, ou os miseráveis, “a canalha”, ou seja, os extremos sociais, que mereciam registro. A formação de um

<sup>54</sup> Uma estratégia da dita cultura popular massificada, a redundância é também marca da escritura de João do Rio, “que paga tributo a uma mídia como o jornal” (GOMES: 1996: 86). Essa mesma repetição faz os personagens se duplicarem: Jacques aparece nas crônicas do *Pall-Mall Rio* quando o assunto é a moda (GOMES, 1996: 84) e Godofredo de Alencar, personagem do romance, é o alter ego (de Paulo Barreto) a quem é atribuído o discurso no livro *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar* (1916) (GOMES, 1996: 88).

setor médio urbano, de profissionais liberais, empregados do comércio e funcionários públicos fazia com que o cronista mundano se interessasse pelas classes que contrastavam com a mediocridade dos que estavam em luta para assumir comportamentos e valores de uma atitude burguesa ainda em formação. Se a cidade homogeneizava seus habitantes, cabia ao cronista perscrutar seus pólos antagônicos em busca de tipos e fatos que valessem ser noticiados.

Tal conduta vai ao encontro da própria idéia de notícia para o jornalismo moderno do início do século XX, momento em que o noticiário do cotidiano e o imaginário, explorado no passado recente pelo romance-folhetim, se entrecruzam. É quando “forma-se uma imprensa romanesca (sentimental, aventureira ou policial)” (MORIN, 2002: 98) que transforma em notícia o fato extraordinário, seja aquele que choca pela brutalidade, pela violência contra a vida ou a integridade humanas, ou o que revela escândalos ou detalhes íntimos sobre o estilo de vida dos olímpicos, vedetes da grande imprensa e da atualidade (MORIN, 2002: 105), símbolos da individualidade moderna.

O desenvolvimento do “novo jornalismo” representa o fenômeno mais marcante na área da cultura, com profundas repercussões sobre o comportamento do grupo intelectual. (...) Esse “novo jornalismo”, de par com as revistas mundanas, intensamente ilustradas e que são o seu produto mais refinado, tornam-se mesmo a coqueluche da nova burguesia urbana, significando o seu consumo, sob todas as formas, um sinal de bom tom sob a atmosfera da Regeneração (SEVCENKO, 1983: 94).

Nesse sentido, a preocupação com o noticiário da imprensa aparece em momento crucial do romance, quando um acidente automobilístico (que causa a morte do motorista do argenteo e frenético Jorge de Freitas, apaixonado por automóveis e por mulheres) provoca a derradeira transformação em Jacques. A partir do desastre (quando os carros de Jorge e de Teotônio, outro milionário, ambos dirigidos por seus respectivos motoristas, disputavam potência e velocidade e o primeiro vai de encontro a um poste de rua), o protagonista reflete sobre seu percurso enxovalhado: relacionamento amoroso apimentado com Alice dos Santos, esposa do deputado Arcanjo dos Santos, de quem arrebatara inclusive a amante; golpe financeiro no cronista Godofredo de Alencar; caso amoroso de desfecho violento com uma corista portuguesa do teatro popular.

Tanto o noticiário sensacionalista como a crônica mundana espelham essa relação aproximada entre imaginário popular e comunicação de massa. Daí o acidente automobilístico, noticiado como um fato escandaloso pelos jornais, ser o estopim de radical transformação em Jacques, que a partir do evento entra em conflito consigo mesmo e decide assumir uma posição na vida, ainda que tenha seu encaminhamento profissional definido pela mãe (e como resultado da influência de seu círculo social privilegiado), nada fazendo por ele, em termos de esforço e empenho pessoais, em outras palavras, trabalho.

Que diriam os jornais? Pela primeira vez sentiu a necessidade de opinião da imprensa. Pediu ao criado os jornais. A opinião era péssima. Os *reporters*, os jornalistas, os trabalhadores anônimos daquelas folhas, obrigados indiretamente a servir a casta, a que ele pertencia e que os desprezava, vingavam-se quando havia ocasião, sempre. Jacques engoliu notícias melodramáticas cheias de perversidades, de ódios, de insinuações, de insolências. Eles eram os “indolentes”, “aqueles que acreditam a vida dos outros nada”, “uns pândegos sem alma”, “refinados ignorantes do *grand-ton*”, “criminosos vulgares que graças a uma situação ocasional abusavam”. Todos os diários começavam por um verdadeiro artigo sobre a continuidade dos desastres e era nesse assunto geral, um apelo à polícia, que se incrustavam tão agradáveis epítetos. A narrativa do desastre cada gazeta a contava de modo inteiramente diverso, mas em todos era de fazer chorar, porque os jornais vinham transbordantes de uma piedade imensa pelo motorista, o humilde, o do povo, sacrificado (RIO, 1992: 127).

Observa-se pelo relato da cena em que Jacques lê os jornais diários que na imprensa daquele momento não havia a preocupação com detalhes factuais, “a narrativa do desastre cada gazeta a contava de modo inteiramente diverso”; em outras palavras, o discurso romanesco mesclava-se ao relato informativo. Contudo, para Jacques, as folhas eram unânimes em ressaltar a perversidade dos bem-afortunados, exploradores de humildes, indefesos e inocentes criados. Na mente do jovem elegante, a notícia dada de forma escandalosa era a revanche dos jornalistas, operários das letras que se viam forçados pela pressão dos donos das empresas em que trabalhavam a noticiar a vida social da casta. Enfim, o que João do Rio explora nesse trecho é o diálogo entre a verdade documentada e a ficção, entre a informação e o imaginário, expondo aquela sociedade temporária que valoriza a futilidade e a efemeridade cintilante. “Que diriam os jornais?”, era o

grau máximo de indagação a que Jacques poderia chegar. Como assinala Flora Süssekind no ensaio “O cronista & o secreta amador”,

Não é difícil perceber certos traços desta miscelânea hipotética de gêneros em *A profissão de Jacques Pedreira*. Basta folhear, aliás, qualquer periódico brasileiro do ano de 1910, quando cerca de metade do romance saiu em folhetins na *Gazeta de Notícias*, para perceber que boa parte de suas referências diz respeito a episódios recentíssimos, muitos deles noticiados no mesmo jornal, na mesma folha em que se achava algum capítulo do livro (SÜSSEKIND, 1992: XVIII).

Por essa razão João do Rio aborda em *A profissão de Jacques Pedreira* temas como as corridas de automóvel, a vida mundana dos salões, o jogo, o teatro, a festa beneficente, a comunicação massiva (os jornais, as revistas e a literatura seriada<sup>55</sup>), a casa de prostituição para endinheirados (no romance, nota-se que as prostitutas e coristas são os únicos personagens de nível econômico e social abaixo dos demais que ganham destaque como peças atuantes da trama, ainda que apareçam como objetos descartáveis no universo masculino) a cobiça, o adultério, as condutas venais. Assim, a narrativa literária em estilo de crônica social sobre os *happy few* (GOMES, 1996: 84) se aproxima do colunismo, e João do Rio é o repórter indiscreto que registra em *closes*, livre de interpretações psicológicas ou de intervenções polarizadoras, idealistas ou moralizantes, os tipos que configuram o traçado da malha urbana privilegiada daquela modernidade acelerada. Como afirma Renato Cordeiro Gomes, a prática escritural de João do Rio

revela a maestria desse homem de imprensa, que tinha uma incrível consciência da realidade material dos suportes, as folhas dos periódicos ou os livros que daí extraía, suportes pelos quais veiculava sua imensa produção; tinha perfeito controle das conseqüências espaciais (do próprio suporte), significacionais e mercadológicas dessa passagem do jornal ao livro (GOMES, 2004: 12).

<sup>55</sup>Jacques, que nunca lia, em momento de reflexão após o desastre que vitimou o motorista de Jorge fecha-se em casa e, “como não tinha o que fazer” (RIO, 1992: 135), consome avidamente alguns exemplares das aventuras do policial Nick Carter, um dos primeiros personagens detetives em quadrinhos, criado nos EUA, na década de 1890, por John R. Coryell (RIO, 1992: 151), publicado primeiramente no Brasil em fascículos na *FonFon*, em 1910 (RIO, 1992: 22).

Nesse movimento, a narrativa de ficção utiliza elementos da narrativa midiática – gerando “essa marca documental que busca fazer coincidir a representação ficcional com a realidade empírica” (GOMES, 1996: 86) –, proporcionando o acesso do público leitor a um texto inteligente, instigante, levemente irônico e de refinada crítica. O trecho abaixo, de encerramento do romance, em que Jacques segue para Petrópolis como o objetivo encontrar o Barão do Rio Branco, tratado na trama como “o grande ministro”, revela a articulação entre real e imaginário, troca essa que desnuda as artimanhas da sociedade cintilante para se manter social, política e financeiramente hegemônica.

- Mas barão... [Barão de Belfort, *grifo meu*]
  - Exagero? É para que não tenhas dúvidas.
  - E eu tenho, barão. A mãe e D. Argemira parece que me fazem diplomata.
  - Só?
  - Como só?
  - É que podiam fazer-te logo embaixador.
  - Então devo aceitar?
  - Mas claro. A apostar que não são apenas as duas a interessarem-se? Parte quanto antes. É uma profissão, é a única profissão que te serve. Teu pai começava a estar seriamente incomodado. Depois um homem não é homem senão depois de conhecer a civilização. Jacques ficou contentíssimo quando via um empenho unânime pela sua felicidade. Deixou o caro barão só à tarde, e ao chegar a casa comunicou a D. Malvina, com alvoroço.
  - Sigo para Petrópolis, amanhã, de manhã.
  - Então aceitas?
  - Era o que eu queria, mãezinha.
- Como a partida era no dia seguinte pela manhã, D. Malvina deixou de ir à recepção da Muripirim, encardida relíquia da monarquia, para presidir a arrumação das malas. No outro dia cedo levou-o até a Estação da Gamboa. Jacques subiu para Petrópolis como se nunca lá estivesse estado. D. Malvina abraçou-o (...).
- Jacques (...) saltou em Petrópolis com uma infinita vontade de partir, de também seguir para a Europa (RIO, 1992: 140-141).

No encerramento do romance, João do Rio (claramente sem nostalgia monárquica) transforma a subida para a cidade serrana no símbolo da vitória de Jacques, a revelação de seu verdadeiro talento, traduzido em profissão, a “profissão do proveito”, nas palavras de Raúl Antelo, para quem o protagonista representa “o rapaz que vira homem ao preço de prender-se mais ainda ao capricho e à perversão” (GOMES, 1996: 155). Após um percurso dedicado à

conquista e à exploração de mulheres e à elaboração de estratégias ilícitas e desleais para o enriquecimento sem esforço (ele saltara a “grande vala, no *sport*, no negócio, no amor” [GOMES, 1996:134]), o protagonista se encontrará com o Barão do Rio Branco, ministro das Relações Exteriores<sup>56</sup> (que como outros diplomatas mantinha residência para veraneio na serra), em Petrópolis, a fim de ser feito diplomata. O encerramento da trama, balizado pela presença do palco serrano, coroa a pífia porém vitoriosa e *chic* trajetória do *snob* carioca. Seu destino brilhante: a Europa. Naturalmente.

---

<sup>56</sup>Paulo Barreto foi, ele mesmo, “discriminado pelo Barão do Rio Branco quando recrutava agentes para o serviço exterior (um mulato gay não poderia entrar no Itamaraty)” (RIO, 1992: 155). Daí a frase de D. Argemira, dama da sociedade que arquiteta a nomeação de Jacques para a diplomacia juntamente com a mãe do rapaz: “Tudo depende de tino, da maneira por que te hás de apresentar ao grande ministro. Ele é muito pela mocidade – *helás!* – o que acho que faz bem. Mas é também muito das primeiras impressões. Tens uma bela figura e sabes ser amável” (RIO, 1992: 138).