
Carmem Negreiros

Belle Époque
carioca & Lima Barreto:
redes, ruas e criação



 Pedro & João
editores

Belle Époque Carioca & Lima Barreto:
redes, ruas e criação



Carmem Negreiros

Belle Époque Carioca & Lima Barreto: redes, ruas e criação



Copyright © Carmem Negreiros

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Carmem Negreiros

Belle Époque Carioca & Lima Barreto: redes, ruas e criação. Coleção Labelle. Vol. 16. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 153p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2423-7 [Impresso]
978-65-265-2424-4 [Digital]

1. Lima Barreto. 2. Cultura de massas. 3. Brasiliade. 4. Criação. I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Ana Maria Bernardes de Andrade

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barencro de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Creamos que esses livros desempenham diversos papéis, sobremodo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &
Jean Pierre Chauvin*

Sumário

O que se verá nessas ruas.....	9
Redes, Letra e Rua	15
Tela e palco	33
Brasilidade, palco e cena musical	44
Ruas da Criação em Lima Barreto.....	63
Redes e <i>Retalhos</i>	63
Das ruas para os cadernos: alguns exemplos.....	67
Ópera ou circo?.....	83
Lima Barreto e o debate sobre o teatro nacional.....	93
A linha de cor: na tribuna, na ficção e na rua.....	102
O intelectual, a rua e a festa popular.....	135
Onde Termina a Rua. Termina?!	149
Sobre a Autora.....	153

O que se verá nessas ruas

A produção cultural e literária do final do século XIX e início do século XX traz aos pesquisadores muitas dificuldades devido ao emaranhado de realizações artísticas e literárias, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. A saída para o impasse tem sido segmentar a produção do período em grupos, ou tendências estéticas, realçando a convergência dos integrantes entre si e suas controvérsias em relação a outros. Fronteiras são demarcadas e fixadas, projetando os seus integrantes em rodas boêmias, confeitarias, cafés, redações de jornais. O foco está na diferença entre os que se fixam em determinados espaços, em oposição a outros grupos, de perfil distinto e aparentemente incompatível, quase adversário. No entanto, no contexto cultural da *Belle Époque*¹ carioca, é intensa a circularidade entre produtores, assim como a intercambialidade entre gêneros e linguagens nos mais diferentes espaços. Esse aspecto produz a incerteza sobre o grau das interações e seus efeitos no tecido de relações móveis e com funções interdependentes.

Frente à incerteza, nasce a proposta deste livro: seria possível pensar a produção cultural e literária do período em tela numa perspectiva relacional? Para tanto, é preciso

¹ Período relevante da cultura brasileira que recebeu da historiografia qualificativos redutores como “sincretismo”, “literatura sorriso de sociedade” ou o marcador temporal “período de transição” e “pré”. Desde 2015, os pesquisadores do LABELLE procuram problematizar tais classificações com renovação crítica e resultados divulgados em cursos de graduação e pós-graduação, seminários, colóquios e livros. Definiu-se, para efeito de marco cronológico amplo, estudar a produção literária, cultural e artística entre 1890-1920 e qual a sua relação com as tensões do contemporâneo. O termo *Belle Époque* funciona como elemento aglutinador de pesquisas e debates.

considerar o papel fundamental das ruas. A rua é o espaço que torna visíveis as múltiplas relações de interdependência entre os agentes culturais e, ao mesmo tempo, permite conhecer de que forma elementos e interesses heterogêneos se movimentam, desenhando redes de interações complexas que fogem às dicotomias.

Compreender a produção cultural do período como redes interligadas por conexões instáveis permite acompanhar o entrelaçamento intenso dos indivíduos, sem perder de vista sua inserção nas estruturas sociais. E a noção de rede tem o potencial de tornar visíveis as múltiplas e concomitantes relações entre produtores culturais e consumidores; entre artistas, leitores e espectadores. Rede é, portanto, a ferramenta que permite acompanhar a circularidade e a interconexão entre agentes e espaços, a intermidialidade das produções e o intercâmbio entre gêneros e linguagens. Pensar com redes torna possível perceber o perfeito imbricamento entre espaços, agentes, produções e consumidores, tendo como ponto de intersecção as ruas da cidade do Rio de Janeiro.

Assim, observa-se que subiram aos palcos do teatro de revista os personagens conhecidos como tipos populares das ruas e, dos palcos, retornavam às ruas com gestos, canções, ritmos e linguagens variadas. Se se fixar o olhar, descritivamente, na direção de, apenas, um grupo de agentes criadores, não é possível vislumbrar a complexidade e o movimento da paisagem. No lugar do retrato que aprisiona a cena, é preciso o esforço para captar o movimento e a fluidez dos rastros deixados pela circulação entre linguagens, espaços e gêneros. A perspectiva de rede permite seguir tais rastros nas ruas que levam aos palcos, às serestas, batuques, praças, cafés, livrarias e salões, e daí para as redações de jornais, às crônicas e às salas de cinema.

Frente à dificuldade de tarefa tão desafiadora, este livro não tem, por óbvio, que dar conta de toda a riqueza desses

movimentos. Mas, já podemos pensar que as redes geram alguns nós, ou eixos, mesmo que provisórios, porque podem ser desfeitos em meio às controvérsias e disputas provocadas pelas ações dos sujeitos. E vamos acompanhar os rastros dos produtores considerando dois grandes nós, presentes na instabilidade das conexões, de maneira não unidirecional: a busca de brasiliade e a formação da cultura de massas.

De um lado, a produção literária enfrenta (e explora!) pela primeira vez a cultura de massas, presente no entretenimento, na disputa de lugares em jornais e revistas, no mercado livreiro, nas produções comerciais do espetáculo, nas gravações de discos e na música e dança como mercadoria. Escritores e escritoras necessitam lutar por espaço, em busca de consumidores e leitores, tanto nas redações de jornais, como nos palcos e ruas. E, nessa busca, vale a observação atenta e o diálogo, na escrita, com os modos diversos de apropriação de obras e gêneros literários e artísticos, isto é, atenção às leituras múltiplas – nas ruas – distante da exclusividade da leitura silenciosa e da solidão de quartos e escritórios. Como pode a literatura resistir, e responder, a tão fortes apelos do mercado e às vozes sedimentadas nas ruas?

De outro lado, escritores e escritoras se envolvem ainda, no período, numa tarefa de conhecimento do país a partir da cidade, local de inovações tecnológicas, deslocamentos espaciotemporais e transformações econômicas intensas. Uma série de viagens e expedições foram projetadas para o interior do país, e as mais inspiradoras foram a de Euclides da Cunha, para a região conflagrada de Canudos e o impacto de *Os sertões* para toda a intelectualidade; as expedições científicas de Oswaldo Cruz; os projetos modernizadores de construção de ferrovias e linhas telegráficas. De trem ou barco a vapor, foram os intelectuais conhecer o que denominaram o lado oposto do cosmopolitismo: os intelectuais encontraram o Brasil profundo e suas inúmeras faces.

No entanto, é na capital da República, e no campo do entretenimento e da produção cultural, que a disputa em torno do conceito de nação, e para ressignificar quem é o brasileiro, se fará mais forte. O debate se intensifica com ritmos, danças, canções e gestos do Outro negro e mestiço, que tensiona a produção cultural para reinventar linguagens em busca de protagonismo no palco, no texto, nas ruas e, quiçá, na História.

Portanto, a disputa entre a cultura de massas e em torno de quem pode ser sujeito na nação, que se moderniza, incrementa as representações culturais e artísticas da *Belle Époque*. Acompanhar alguns agentes que tecem, a partir das ruas, redes de trocas e intercâmbios é a proposta da primeira parte deste volume para apresentar uma amostra (ainda um tanto pálida) da intensa circularidade e interconexão entre literatura, palco, tela, música e ruas.

A segunda parte, com o título “Ruas de criação em Lima Barreto”, traz o questionamento: como pensar a relevância de ruas e redes para o processo de criação de um escritor? Para começar, comprehende-se o ato criador muito além do talento individual de um sujeito, com base nas reflexões de Vincent Colapietro: “Os locais da criatividade passam a ser os lugares onde diversas práticas se interceptam ou aqueles onde a mesma prática volta-se a si mesma”.² E, por consequência, o sujeito constitui-se a partir de sua imersão em práticas históricas e culturais, como em redes entrelaçadas. E a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas, testagens, soluções, encontros e desencontros, distante da linearidade, como uma rede de tendências. Processo perceptível no ato de colecionar recortes de jornais em cadernos, denominados, pelo escritor Afonso Henriques de Lima Barreto, de *Retalhos*.

² COLAPIETRO, Vincent M. Os locais de criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, Amálio; SALLÉS, Cecília A. (orgs.). *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 59.

Esses cadernos testemunham o sistema de relações criado pelo escritor a partir das ruas e guardam, portanto, marcas da relação com o ambiente que envolve os processos criativos. São registros de sua imersão nas redes e das conexões que estabelece. São notas de leituras de livros e jornais, colagens de anúncios de espetáculos, comentários sobre representações culturais nas ruas e nos palcos, registros da vida literária e de críticas a suas obras, entre outras coisas, evidenciando as questões que o preocupavam, assim como tomando parte de um estágio cumulativo de etapas e ajustes, acréscimos e rasuras, na tensão entre acabamento e inacabamento. Como afirma Cecília Salles: “O que se busca é compreender como esse tempo e espaço em que o artista está imerso passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta”.³ Portanto, na segunda parte deste volume, acompanharemos os gestos do escritor e os princípios que movem suas escolhas, com base em seus cadernos, índices da presença das redes, e das ruas, nos processos de criação.

³ SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. rev. ampl. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 45.

Redes, Letra e Rua

Se a chamada *Belle Époque* apresenta questões seminais da modernidade brasileira, destacam-se entre elas a disputa da literatura com outras linguagens vindas da imprensa, do entretenimento, das ruas. Tudo isso no contexto de transformações do espaço urbano, especialmente na capital da Primeira República, mesclado ao incremento de inovações tecnológicas, deslocamentos espaciotemporais e transformações tanto políticas quanto econômicas.

Para nos aproximarmos da complexidade desse período, considerar a noção de rede, que tem o potencial de evidenciar as múltiplas e complexas relações entre produtores culturais e consumidores, pode ser útil. A perspectiva de rede também nos ajuda a realizar um duplo movimento: de um lado, perceber o campo de tensões entre a literatura e a cultura de massas em formação. De outro, dar profundidade histórica aos impasses da literatura em torno das disputas para desenhar um projeto de identidade cultural.

Rede é termo ambíguo e com diferentes matrizes filosóficas que incide sobre vários aspectos das ciências sociais, biológicas e da vida cotidiana. Presente desde a mitologia, como técnica, nas imagens de labirinto e tecelagem, é também compreendida como organismo, associada diretamente ao corpo humano. Segundo Pierre Musso,⁴ na virada do século XVIII para o XIX, aparece o moderno conceito de rede, que, fora do corpo, passa a ser compreendido em relação ao espaço. A forte polissemia do termo, na história do pensamento, traz em comum a imagem de

⁴ MUSSO, P. A filosofia da rede. In: PARENTE, A. (org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 17-38.

rede como uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação.⁵ Suas diferentes matrizes filosóficas questionam a subordinação do múltiplo ao uno, própria da tradição ocidental, que resulta na lógica binária e na forma estratificada de efetivação dos desejos.

A maneira contemporânea de pensar as relações em rede tem como base e inspiração a temática do rizoma, tal como formulada na obra de Deleuze e Guattari, *Mil platôs*.⁶ Nela os autores tratam da noção de rizoma como maneira de expressar as multiplicidades sem ter que ligá-las à unidade. No lugar de definições fechadas e conceitos prévios, há agenciamentos, conexões entre diversos, hibridações. Não se trata de sujeitos e objetos, mas de linhas, movimentos, grandezas e determinações que se expandem conforme seus agenciamentos. “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.⁷ O método rizomático lembra que o/a pesquisador/a não pode ser capturado pelo esquema classificatório e reducionista da hierarquização, se deseja apreender o mundo compreendido como rede.⁸

Inspirado na noção de rizoma, o sociólogo Bruno Latour afirma que, apesar de as ciências na modernidade buscarem purificar saberes e experimentos, suas práticas produzem hibridações e misturas cujo resultado compõe as redes sociotécnicas: “A rede não designa um objeto exterior com a forma aproximada de pontos interconectados, como um telefone, uma

⁵ Idem, *ibidem*, p. 31.

⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2000, v. 1.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 17.

⁸ FERREIRA, F. T. Rizoma: um método para as redes? *LIINC em Revista*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 28-40, mar. 2008. Disponível em <http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/viewFile/251/142>. Acesso em 11 jul. 2024.

rodovia ou uma ‘rede’ de esgoto”.⁹ Segundo o autor, portanto, “uma rede não é feita de fios de *nylon*, palavras ou substâncias duráveis; ela é o traço deixado por um agente em movimento”.¹⁰ E completa: “A rede é uma expressão para avaliar quanta energia, movimento e especificidade nossos próprios relatos conseguem incluir. Rede é conceito, não coisa. É uma ferramenta que nos ajuda a descrever algo, não algo que esteja sendo descrito”. O autor inclui nessa categoria elementos humanos e não humanos, a que denomina atores, geradores de ação, como mediadores das conexões cuja função é relacionar, ligar e promover alterações nos outros atores e cenas na rede. “O ‘ator’, na expressão hifenizada ‘ator-rede’, não é a fonte de um ato e sim o alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam em sua direção”.¹¹

Entendida a rede “como uma estrutura de conexão instável, composta de elementos em interação”,¹² é na rua que se movimentam os rastros dos agentes que tecem redes na ligação de tendências e práticas em relação mútua, numa dinâmica em que o invisível (tensões, afetos, disputas) se projeta no visível (as páginas de jornais, as revistas de teatro, as cenas urbanas etc.). A simultaneidade dessas interconexões precisa ser considerada e caracteriza-se por um estado de passagem de uma situação a outra, garantindo sempre o movimento. Assim, um caleidoscópio de imagens, cenas e linguagens apresenta a cidade e as disputas, negociações e subversões, vigilância e espetáculo. Movimento que demonstra também a capacidade de trânsito de escritores e artistas entre as diferentes representações e espaços, desde o talento verbal lúdico de humoristas a revistógrafos, cronistas até a publicidade

⁹ LATOUR, B. *Reagregando o social*: uma introdução à teoria ator-rede. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. Salvador: EDUFBA; Bauru: EDUSC, 2012.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 194.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 75.

¹² MUSSO, op. cit., p. 31.

(anúncios/reclamos/tabuletas na cidade) e associações recreativas distribuídas nos bairros e subúrbios.

Viver na capital federal torna-se uma experiência intensa, especialmente nos primeiros anos do século XX. O aumento significativo da população, a intensificação da atividade comercial, a complexidade do trânsito (bondes elétricos, pedestres, veículos de tração animal), as obras e derrubadas tornam a cidade caótica, estimulante e fonte de sensações dispare, como fascínio e medo, que atingem a sensibilidade dos habitantes. Exige-se do transeunte uma capacidade de percepção adaptável, em movimento, com o corpo dotado de novos padrões para assimilar a profusão de signos e imagens que encantam e atemorizam. São indivíduos aprendendo ambiências diversas e simultâneas, com a utilização de diferentes recursos ópticos para ampliar o olhar e a exigência de atenção, intensamente provocada pelas luzes, letreiros, vitrines, sons, empurrões, situações inusitadas de proximidade (como a cena de estranhos aglomerados em um bonde). As ruas oferecem a sensação de liberdade e êxtase, embriaguez e vertigem, em uma atmosfera cambiante de sensações e transgressões de limites espaciotemporais em deslocamentos dos mais variados. Todo o conjunto, mesmo num país periférico, torna a experiência urbana quase mágica, apreensível na crônica de João do Rio:

Mas a cada ano que se passa, a transmutação dos valores se opera, e há cidades, há adaptações, há uma interminável série de pequenos melhoramentos pessoais que redundam no melhoramento urbano. É a universalização do brasileiro exigindo que ele faça da sua capital, não apenas o museu do Corcovado, do Pão de Açúcar e de outras pedras mais ou menos altas e mais ou menos feias, mas o grande centro da América do Sul.¹³

¹³ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Vida vertiginosa*. (1911). São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 153.

Nesse contexto, os jornais representam um relevante meio de circulação dos agentes que tecem a cidade. Os traços de empresa capitalista já aparecem na relação do jornal com os leitores e na divisão interna de trabalho. No interior das redações, na especialização de funções e divisões de poder, constitui-se uma prática marcada “por uma acumulação de fragmentos de códigos, em que as linguagens se superpõem, se justapõem ou simplesmente se misturam, com discursos de todos os tipos e procedência histórica, impossível de definir”.¹⁴ Com as inovações técnicas que revolucionam os métodos de impressão, o crescimento das tiragens, a eficácia na distribuição e a organização de funções, vem em primeiro plano a informação, ao lado de novas categorias de jornalistas profissionais, caricaturistas e ilustradores. O incremento de novas seções, como moda e entretenimentos diversos, com ilustrações gráficas e fotografia, é estratégia comercial para a mobilização de lucros.

A imprensa realiza um processo de mão dupla em relação à cidade. Miniaturiza o espaço urbano, pois o formato do jornal já traz, em mosaico, fragmentos heterogêneos de tempos e espaços, incorporando a descontinuidade e a fragmentação do espaço urbano, na mesma medida em que o amplifica por meio de processos típicos da mídia, como arquivamento, transmissão e processamento de informações.¹⁵ Enquanto mídia, o jornal representa a miniatura do espaço e do tempo da cidade, na mesma proporção em que aciona, nos sujeitos, a imaginação sobre como participar e/ou negociar – acerca das benesses e perdas da modernidade – com a elite que não deseja ver, sobretudo, pobres e pretos como concidadãos. Nos jornais, a crônica realiza a

¹⁴ RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*: literatura e política no século 19. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 143.

¹⁵ KITTLER, Friedrich. *A verdade do mundo técnico*: ensaios sobre a genealogia da atualidade. Org. Hans Ulrich Gumbrecht. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017, p. 243.

mediação com o leitor, apresentando-lhe as novas experiências na cidade. Tudo feito num ambiente de reorganização do campo intelectual, com deslocamento do prestígio do literato na disputa com outras formas de discurso e poder.

E novamente é João do Rio quem, na abertura de *A alma encantadora das ruas*, apresenta as estratégias para compreender a cidade e suas redes. Primeiro expõe que a vê através das lentes da tradição literária, desde Victor Hugo, Balzac e Dickens até Rimbaud e Gustave Khan. Depois, aponta a rua como eixo da arte: “Mas, a quem não fará sonhar a rua? A sua influência é fatal na palheta dos pintores, na alma dos poetas, no cérebro das multidões. Quem criou o reclamo? A rua! Quem inventou a caricatura? A rua! Onde a expansão da todos os sentimentos da cidade? Na rua!”.¹⁶ Nela coabitam as visões de ópio, os mercadores de livros, os velhos cocheiros, os músicos ambulantes, os mendigos, os catadores de gatos para serem servidos como iguarias nos restaurantes, os caçadores de ratos, as “mariposas de luxo”¹⁷ o dono da rua que tem “saltos de felino e risos de navalha”.¹⁸ Todas são visões e ações que constituem o tecido da grande cidade.

A rua guarda o privilégio da coexistência de fenômenos heterogêneos, da mistura radical de temporalidades. E “o tempo é também uma distribuição hierárquica das formas de vida”.¹⁹ Logo, torna-se o local de trabalho e criação e, desse observatório, o cronista procura compreender a tensão entre a imagem síntese da cidade-progresso e os imaginários que os diferentes usuários do espaço urbano criam e fomentam para conferir sentido ao seu habitar. João do Rio revela a ligação visceral com a rua, uma vez

¹⁶ RIO, João do [Paulo Barreto]. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2009a, p. 44.

¹⁷ Idem, ibidem.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 27.

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Tempos modernos: arte, tempo, política*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021, p. 18.

que cronista e rua são como “irmãos parecidos, iguais”. E completa afirmando que, para captá-la, é preciso exercitar a arte de flanar, ser “vagabundo”, “basbaque”, mas sobretudo é preciso “perambular com inteligência”.²⁰ Isso significa observar, sentir no corpo os abalos da rua, abrir a sensibilidade para olhar e ver os pequenos gestos, enxergar personagens invisíveis e reconfigurar a linguagem literária porque “há uma estética da rua”.²¹ Para o cronista, a rua é o mais intenso motivo emocional da arte urbana.

Com o crescimento vertiginoso do espaço urbano, já não é mais possível a visão total da cidade, plena no seu conjunto. E a crônica, divulgada nos jornais, permite o acesso à riqueza dos embates entre as imagens oficiais da cidade – seguidas de regulamentos, ordenações e controle – e os imaginários sociais que trazem pontos de vista diversos, vindos daqueles que circulam na cidade “entre o desejo e o crime”²² ou aqueles que, como ambulantes, vendem esperança nos folhetos de orações, sonhos nos folhetins esparramados nas calçadas; os que tatuam a identidade nos corpos, os agenciadores de coroas e caixões ou os trabalhadores de estivas e “mariposas de luxo” entre tantos mais.

O autor de *A alma encantadora das ruas* realça as estratégias da imaginação que os habitantes da cidade desenvolvem (ou são levados a desenvolver), permitindo uma amostra dos campos de luta simbólica. Para isso, explora a linguagem dos corpos, os gestos e trejeitos e capta a riqueza de linguagens, apresentando os pregões, as súplicas e os rancores, as gírias e os jargões. O resultado aparece na mistura entre leitura agradável, informação, cenas de violência e/ou conversa ao pé do ouvido, com a finalidade de produzir empatia, contando a vida do outro enquanto produz um saber sobre as classes sociais mais baixas. Minimiza com essa estratégia a ideia de periculosidade e risco que

²⁰ RIO, op. cit., 2009a, p. 28.

²¹ Idem, *ibidem*.

²² Idem, *ibidem*.

essas classes possam sugerir aos leitores. Diante de uma ordem espacial que organiza um conjunto de lugares, o cronista, enquanto caminhante, desloca espaços, leva-os ao esquecimento, lança suspeita, realizando “uma retórica da caminhada” porque “a arte de moldar frases tem como equivalente a arte de moldar percursos”.²³ Percursos que se apresentam como provocação, e convite, aos leitores/as:

Nunca frequentou os chins das ruas da cidade velha, nunca conversou com essas caras cor de goma que param detrás do Necrotério e são perseguidos, a pedrada, pelos ciganos exploradores? Os senhores não conhecem esta grande cidade que Estácio de Sá defendeu um dia dos franceses. O Rio é o porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz.²⁴

O teor do convite frequentou textos dos contemporâneos de João do Rio, e de seus sucessores, sugerindo o diálogo dos escritores com o novo regime cultural “fundado na mercantilização e na massificação dos produtos da cultura”.²⁵ A partir do texto de Eugene Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), os *bas-fonds* tornam-se presença relevante em jornais, livros, imagens, espetáculos, expressando a interrogação dos artistas sobre a modernidade. Segundo Marie-Ève Thérenty, trata-se do primeiro fenômeno de globalização cultural, com a difusão de uma cartografia internacional da miséria, “que se esboça por meio da descrição das zonas relegadas, deprimidas, sujas, pobres da sociedade, margens sórdidas da cidade cortadas por ruelas

²³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 2. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 179.

²⁴ RIO, op. cit., 2009a, p. 91.

²⁵ KALIFA, Dominique. *Os bas-fonds: história de um imaginário*. Trad. Márcia Aguiar. São Paulo: EDUSP, 2017.

enlameadas, pardieiros, prostíbulos, cavernas e tabernas de todo tipo".²⁶

Marco interessante dessa interconexão entre texto, cultura e rua está na coletânea de Benjamin Costallat, *Mistérios do Rio*, volume publicado em 1924 com a reunião de crônicas anteriormente divulgadas no *Jornal do Brasil*. A obra traz os espaços e personagens que se situam fora do perímetro das intervenções cosmopolitas, das luzes faiscantes, das mercadorias de luxo, apresentando o subúrbio, a favela, as casas e os becos de prostituição, os cabarés, os circos, os cafés da Lapa, o interior dos sanatórios, a jogatina e o vício pela cocaína nos diferentes estratos sociais. Na perspectiva de testemunha *in loco*, o narrador disfarça-se de confidente, de observador, até de cocainômano, e consegue registrar cenas corriqueiras de lugares que o leitor da classe média urbana não frequentaria. Recupera, assim, gestos e linguagens (gírias e jargões) dos espaços que visita. “— Quer botar ‘pó de arroz’? Entre no meu quarto, não faça cerimônia!...”²⁷

E assim o jornal apresenta a cidade, seus espaços, gentes, negociações e subversões. Desfilam casas de ópio, cabarés animados ao som da *jazz-band*, no ritmo do *shimmy*, com jovens mulheres, clientes e gigolôs, *rendez-vous*, *clubs* de jogos de azar, que trazem avisos peculiares como “É proibida a entrada a ladrões conhecidos”.²⁸ O narrador acompanha ainda a trajetória de jovens, quase meninas, operárias, manicures, balconistas, costureiras, exploradas em longas e insanas jornadas de trabalho e vítimas de exploração sexual, destino quase inescapável, especialmente se dotadas de alguma beleza. Para o cronista, a exploração sem controle do trabalho das jovens por *ateliers* e hotéis de luxo são “os

²⁶ THÉRENTY, Marie-Ève. Misteriomania: difusão e limites da globalização cultural no século XIX. *Escritos*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 8, n. 8, p. 28, 2014.

²⁷ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990, p. 30.

²⁸ Idem, ibidem, p. 35.

mistérios do Rio". E afirma, estabelecendo o debate com seus pares nos jornais:

Mistérios do Rio não são as facadas que o "Papagaio" deu na Correção em um sentenciado. [...] Mistérios do Rio não são histórias de "bagunça", navalha e revólveres... Não!... [...] Mistérios do Rio são essas meninas que morrem de inanição, porque não têm quem as defenda, quem grite por elas.²⁹

Em *Bambambã!*, livro de 1923, o cronista, poeta e compositor Orestes Barbosa parece responder ao título da obra de Benjamim Costallat, *Mistérios do Rio*. Pergunta o cronista: "— Então o Rio é um mistério? O leitor quer saber".³⁰ Para responder, o escritor cita a diversidade cultural a partir dos diferentes espaços. "O Rio tem a Favela, D. Clara³¹ e Madureira; Tem o Portugal Pequeno,³² o Buraco Quente³³ e o Recreio das Paraguaias..."³⁴ E confessa seu encantamento pela Favela por guardar "uma sociedade de espíritos excepcionais":³⁵

Seja como for o pessoal do *banga la fumenga* mostra aos olhares curiosos a beleza de uma batalha em que o talento, a graça e a coragem aparecem na mais franca exibição. [...]

Da Favela e zonas congêneres saem a modinha e o samba que as melindrosas mandam comprar, cantam e dançam, com vontade

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 67.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 114.

³¹ Dona Clara é o nome da estação de trem inaugurada em 1897 onde hoje é a Praça Patriarca, em Madureira. Recebeu o nome por ter sido construída na antiga Chácara Dona Clara Simões, parte da chamada Fazenda do Campinho. A estação foi desativada em 1937.

³² Bairro em Niterói, município que recebeu, entre 1900 e 1950, imigrantes lusos, que dominaram o comércio local.

³³ Parte da Mangueira, bairro na transição entre a Zona Central e a Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

³⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵ Idem, *ibidem*.

logo de meter a perna de uma vez e quebrar no maxixe-autêntico, que é muito mais gostoso que o *fox-trott*.

E mais prático.³⁶

A crônica de Orestes Barbosa caracteriza-se por seu estilo feito de “frases curtas, superpostas, separadas em parágrafos. Pura taquigrafia”,³⁷ realizando um duplo movimento: traz a linguagem do cotidiano, ágil, com molejo e humor e a incorpora ao jornal por meio da crônica. Leva, portanto, para a imprensa a expressão e a dinamicidade da rua. Funciona como nó importante na rede entre as ruas e o texto, o espaço físico e o simbólico, a vigilância e o humor. Para o cronista, “cada vagabundo da rua é uma inteligência espontânea, criadora de frases que logo a cidade toda aceita e não sabe criar”.³⁸ E, ainda, destaca o rico intercâmbio de experiências culturais, presente nas imagens favela, samba, melindrosa e *fox trott*.

Como importantes nós da rede, os cronistas realçam a relevância da divulgação das gírias e jargões das ruas cariocas, da malandragem “criadora de frases”.³⁹ Orestes Barbosa, ao final de seu *Bambambã!*, apresenta um glossário ao leitor, e Raul Pederneiras⁴⁰ publica o dicionário de gíria, a “geringonça carioca que nasceu do vulgo híbrido, da mestiçagem que formou a nacionalidade”.⁴¹ O volume tem a apresentação do autor com data de 1910, mas só foi publicado em 1922. Outros textos literários demonstram que o vocabulário das ruas foi incorporado, como o

³⁶ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 115.

³⁷ GENS, Armando; GENS, Rosa Maria de Carvalho. O taquígrafo das esquinas. In: BARBOSA, op. cit., p. 9.

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ BARBOSA, op. cit., 1993, p. 115.

⁴⁰ Caricaturista, chargista, professor, pintor, escritor e dramaturgo.

⁴¹ PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário de gíria*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do *Jornal do Brasil*, 1922, p. 3.

volume satírico *Os bruzundangas*, de Lima Barreto.⁴² A expressão “bruzundanga” era muito usada na época, com o significado de trapalhadas, confusões, palavreado confuso.

Com a finalidade de ler a cidade e construir uma unidade discursiva, os jornais, e os cronistas, disseminam os ideais da modernização e, ao mesmo tempo, se aproximam dos leitores e das ruas para captar linguagens e sensações, tornando o jornal um meio informativo e de entretenimento. E “o fato de haver alto índice de analfabetismo não quer dizer que, também, nesse momento não houvesse leituras plurais e leitores múltiplos”.⁴³ Lia-se em voz alta nas rodas familiares, debaixo de postes iluminados, nos bondes, botequins, praças e, claro, nas ruas. Tais práticas, que não se originam da leitura silenciosa, solitária, tampouco da exclusividade do texto impresso, sugerem modos diversos de apropriação de obras e gêneros literários:

Afinal, quem ouve, assim como quem lê, está, simultaneamente, buscando significados, recorrendo a significantes, buscando sons e sentidos, ritmos e formas. Neste movimento, formam-se redes que envolvem textos, leitores e ouvintes, e os modos de sentir, pensar e agir migram e impregnam uns e outros.⁴⁴

Nas redações de jornais, a produção dos textos indica o perfil do público, isto é, mostra a preocupação de apresentar “o estilo entrecortado que anuncia em palavras soltas separadas por traços gráficos, normalmente um travessão, a síntese da notícia [que] parece indicar uma leitura titubeante de quem ainda não está

⁴² BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Os bruzundangas. Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956a, v. 7.

⁴³ BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010, p. 125.

⁴⁴ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 557-578, jul.-dez. 2009, p. 560.

familiarizado com as letras impressas”,⁴⁵ para alcançar o leitor (ou ouvinte da leitura alheia).

Mas o cronista procura trazer as ruas para os jornais, além de mostrar, simultaneamente, a dinamicidade da rede: os efeitos na outra ponta, a do leitor, do que é publicado pelos jornais. João do Rio mostra, a exemplo, a força da imprensa entre indivíduos privados de liberdade por pena judicial. De um lado, a imprensa estende aos presos a ponte para as ruas; de outro, observa-se a consciência do presidiário sobre o poder da imprensa de torná-lo uma celebridade (para usar os termos de hoje), abrindo uma porta para a fama e, quiçá, para a liberdade. Para tratar do tema, o cronista apresenta a imprensa como parte das ideias obsessivas dos condenados porque, na penitenciária, “não há cubículo sem jornais”,⁴⁶ e flagra o diálogo entre um prisioneiro e um repórter, cuja mera presença no espaço deixa todos agitados, numa espécie de “ânsia de olhos”:⁴⁷

A terceira ideia quase obsessiva é a imprensa. Há os que têm medo de desprezá-la, há os que esperam aflitos. O jornal é a história diária de outra vida, cheia de sol e liberdade; é o meio pelo qual sabem da prisão dos inimigos e do que pensa o mundo a seu respeito.[...] Anunciar um *repórter* nas galerias é agitar loucamente os presos. Uns esticam os papéis, provando inocência; outros bradam que as locais dos jornais estavam erradas, outros escondem-se, receando ser conhecidos, e é um alarido de ronda infernal, uma ânsia de olhos, de clamores, de miséria. [...]

Carlito teve, nesse dia, uma frase completa:

— Eu sei que foi o senhor o autor aquela descompostura contra mim no jornal. Mas também estou vingado. Se não fosse eu, o senhor não escrevia tanto. [...]

⁴⁵ BARBOSA, op. cit., 2010, p. 123.

⁴⁶ RIO, op. cit., 2009a, p. 202.

⁴⁷ Idem, ibidem.

A religião que lhe dá esperança, o jornal que lhes lembra a rua, acendem a labareda desse desejo e é principalmente a ideia da liberdade que modifica o humor dos presos...⁴⁸

Muitos personagens apresentados por João do Rio na seção “Onde às vezes a rua termina”, de *A alma encantadora das ruas*, frequentaram as manchetes de jornais, entre eles os irmãos Eugênio Roca, Jerônimo Pegatti, Carletto e José Epitácio. Eles também foram personagens do romance *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca: romance sensacional do Rio oculto*, de Abílio Soares Pinheiro, publicado em 1906. Aparece o Prata Preta (Horácio José da Silva), capoeirista, estivador e líder da Revolta da Vacina (Quebra-Lampiões), tendo resistido na barricada do Porto da Saúde. Sobre o paradeiro de Prata Preta, que enganou as tropas militares com seus postes de iluminação derrubados sugerindo canhões improvisados, quase nada se sabe após sua captura e deportação para o Acre. Ali figura ainda Salvador Machado, o “íntimo criado de Tina Tatti”,⁴⁹ ex-cantora e dona de “pensão de mulheres”,⁵⁰ figura muito conhecida na cidade. O assalto que sofreu, executado pelo empregado de confiança, mereceu várias notas, quadrinhas bem-humoradas, diversas manifestações e relatos na imprensa.

Assistimos, portanto, à intensa circulação, em rede, dos acontecimentos socioculturais e artísticos que têm na rua o elemento de passagem, de interconexão. No texto da crônica, merece destaque a contaminação entre as referências históricoculturais e o ficcional. Vale lembrar que a crônica literária não informa simplesmente sobre a cidade, mas “conjetura, inventa, tornando a crônica em última instância um relato ficcional”.⁵¹

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 202-203 (grifos no original).

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 184.

⁵⁰ Trata-se de Suzana Castera, cujo nome de guerra era Tina Tatti.

⁵¹ RAMOS, op. cit., p. 151.

Na Casa de Detenção, o cronista acompanha e transcreve “os versos dos presos” porque “esse país é essencialmente poético” e naquele espaço “abundam os bardos, os trovadores, os repentistas e os inspirados”.⁵² Chamam atenção, nos trechos recolhidos pelo cronista, alguns aspectos: (a) as muitas referências à condição social do indivíduo e às tensões do contexto político republicano; (b) a grande semelhança dessa produção linguística com os textos publicados nos jornais humorísticos, dirigidos por nomes como Bastos Tigre, Raul Pederneiras, J. Carlos, sob a forma de poemas-piada, legendas de charges, versos e trocadilhos variados. O tom de humor entrelaça diferentes códigos linguísticos que coexistem na cidade. Portanto, a rede move-se da rua aos humoristas e cronistas, e de volta ao leitor/ouvinte:

Sou um triste brasileiro
Vítima de perseguição
Sou preso, sou condenado
Por ser filho da nação
[...]
Meus amigos e camaradas
As coisas não andam boas
Tomaram Porto-Artur
Na conhecida Gamboa

Logo o Cardoso de Castro
Ao seu Seabra foi falar
Para deportar desordeiros
Para o alto Juruá

Mas eu que não sou de ferro
Meu corpo colei com lacre
Que não gosto de chalaças
Lá nas borrachas do Acre.⁵³

⁵² RIO, op. cit., 2009a, p. 193.

⁵³ Idem, ibidem, p.195-197.

Nas crônicas, observa-se a abertura para a pluralidade e heterogeneidade das experiências literárias no contexto de diferentes discursos em disputa. As ruas e artistas das décadas iniciais do século XX, no Rio de Janeiro, realizam a “explosão da unidade da escritura”, no sentido apontado por Roland Barthes,⁵⁴ com a entrada no campo da literatura de uma fala que distende os limites da linguagem literária oficial pela articulação das vozes das ruas. Prática que se efetiva com a cisão do ato de escrever, a partir do deslocamento da figura do escritor na direção do campo do jornalismo.⁵⁵

Mas a rua também pode ser capturada em fragmentos que implodem a descrição realista e objetivada, como em “A rua”, da obra *Visões, cenas e perfis* (1918), de Adelino Magalhães:

É a alma heroica da urbe.

Tu grita, Gavroche! Grita a sensação literária no meio da fonte-sensação... grita o teu jornal nesse pandemônio!

Do bonde que passa, cabeças reverentes, dandinas ou emplumadas se esticam para o alvoroço!... Só não se descalma o fiscal, majestático, com seu carimbo empurrado no livro do condutor...

É o povaréu que se espreme, se desenrola, como um maço de verme e ora parece que se vai desfazer... ora se refaz como se quase a ceder, voltasse atrás um dos contendores. [...]

Eis que corre, como fúria, esse automóvel! Cuidado, pequeno!

Cuidado com os espasmos da Civilização.⁵⁶

Na cena, aparece o termo “gavroche”, ecoando o personagem de *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo, a criança que vive na rua e dribla suas agruras, imagem apropriada por

⁵⁴ BARTHES, Roland, Triunfo e ruptura da escrita burguesa. In: _____. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 54.

⁵⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁶ MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, p. 324-325.

inúmeras obras literárias, filmicas, teatrais e expressões cotidianas. E se a fotografia deu visibilidade ao instante, o escritor procura, com a linguagem verbal, transmitir ao leitor velocidade e instantaneidade, provocando-lhe choques perceptivos semelhantes aos vivenciados nas ruas, cinemas e teatros. A velocidade do automóvel acentua o processo. A peculiaridade da cena flagrada está na justaposição do movimento exibido metonímica e dramaticamente, mesclado à introspeção e divagação do observador. O cronista alterna com frases entrecortadas a apresentação dos espaços físico e psíquico e está muito mais interessado em transmitir as sensações e emoções do observador diante do espetáculo da rua. Empresta, pois, ao acontecimento banal o caráter de choque, no corpo e na alma, reconfigurando a experiência urbana. Vale visualizar outro flagrante desse processo:

Rua Cabral, Teles & Cia.

De fato, que bela esta fachada! Estas vitrines, que esplêndidas! Pobres casas das ruas da Cidade Nova, de Alfândega além, com crianças sujas à porta; com panças não disfarçadas por paletós, de taverneiros de cara adiposamente relaxada e hostil; – casas, de fundo escuro, misteriosamente e sonhadoramente romântico, ou desgraçada e escancaradamente realistas porque são tocas com bruxosas matronas e trapos e sujeira... – ó pobres casas, pelas quais não roça jamais uma dessas fidalgas existências de flóculos multicolores que é levada pelo Silfo dos automóveis, em avenidas asfaltadas, ente a feeria de luzes estrondosas, à moleza esquecida, quase nirvânica, de seus platônicos ou executados devaneios, velutineamente eróticos... na modorra das alcovas, entre as coberturas adquiridas em Cabral, Teles & Cia. – o Rei da Rua João Rosas... Rua do Ideal!⁵⁷

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 319.

Semelhante a uma apreensão cinematográfica, Adelino Magalhães apresenta as distinções entre as ruas, com belas fachadas e vitrines esplêndidas, e aquelas cujas casas exalam a miséria e a dor, numa justaposição de imagens que, com beleza plástica e dinamismo, mostram a efêmera, transitória e múltipla vida urbana; fragmentos que recortam cenas a se movimentar como um caleidoscópio, expondo as contradições da cidade. Mais que isso, aguçam a sensibilidade do leitor com imagens quase táteis e as que apelam para todos os sentidos simultaneamente.

O autor de *Visões, cenas e perfis* teve a sua obra recebida com admiração por seus contemporâneos, com espanto e incompreensão pela crítica posterior e depois relegada ao esquecimento. Em geral a sua produção é vista como um entrecruzamento de tendências artísticas – simbolismo, naturalismo, impressionismo. Podemos compreendê-la como esforço da linguagem literária em busca de uma forma que se aproximasse da possibilidade de expressar a desintegração da realidade e dos sujeitos nas primeiras décadas do século XX:

Sua leitura apresenta, por um lado, traços que antecipam soluções formais que o Modernismo de 22 colocará em circulação, a exemplo da fragmentação, do uso de cortes, *flashes* e da montagem, do fluxo de consciência, técnicas que o aproximam das soluções da moderna literatura experimental, da vontade de estilização, de construir efeitos novos.⁵⁸

A rua aparece, portanto, em *flashes*, que vão do choque, quando o narrador vê um carro passar em alta velocidade e quase atropelar um pequeno jornaleiro, a divagações, provocadas por tipos, objetos, cenas e tudo o que momentaneamente ocupa a atenção e o olhar entremeado de

⁵⁸ GOMES, Renato Cordeiro. Impressões e casos do Rio de Janeiro. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 1º sem. 1998.

reflexões acerca da estrondosa vida da “Sebastianópolis”. Os rastros dos agentes criadores em movimento, nas ruas, afetam a escrita literária e sua recepção.

Tela e palco

Na rede de circulação, do final do século XIX, o cinema atuou como tecnologia e indústria, gerido por estratégias que permitiram visualizar a nova sensibilidade. Os filmes, que datam aproximadamente de 1895, caracterizavam-se como atrações autônomas fáceis de se encaixar nas diferentes programações de parques de diversões, teatros de ilusionismo, espetáculos de variedades e/ou apresentações populares. Nessas fitas, a descrição de viagens a lugares longínquos e fragmentos de histórias populares mesclavam-se a imagens de placas de lanternas mágicas:

Os primeiros gêneros de cinema [...] como documentários de viagem e filmes de truques visualizaram uma experiência moderna de aceleração rápida, pela apresentação de visões estrangeiras, de locações remotas, ou pela criação por meio da fotografia trucada, de uma sucessão de transformações que deslocavam a identidade estável de objetos e atores.⁵⁹

Em 1897, na cidade do Rio de Janeiro, o italiano José Paschoal Segreto inaugurava o Salão de Novidades de Paris no Rio, introduzindo o cinematógrafo no cotidiano carioca. No início, a novidade era vinculada a espetáculos populares, distribuída por ambulantes que a transportavam em exibições itinerantes. Integrada a espetáculos de variedades, a exibição

⁵⁹ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 34.

era controlada pelos operadores, que manipulavam as sequências dos filmes recombinação imagens e técnicas com muita autonomia em relação aos produtores.

A finalidade era oferecer uma sequência de quadros com aspectos da atualidade das ruas no palco e vice-versa. E aí reside um ponto de afinidade com o primeiro cinema, período de apresentação do cinematógrafo, chamado, pelos estudiosos e historiadores, de “primeiro cinema” ou “cinema de atração”, cuja característica é “a descontinuidade gritante entre plano e cenas na montagem dos filmes”.⁶⁰ A última denominação expressa bem a relação peculiar que se estabelece com o público. Apresenta a intenção de provocar, de maravilhar e produzir espanto por meio de trucagens, aparições e desaparições, explosões, sucessões intermitentes de imagens; os atores apresentavam olhares, piscadelas e interpretações com gestos estilizados e afetados, sempre de frente para o público ou se dirigindo à câmera. O mais importante: com precária, ou mesmo ausência de narração. Coerente, por um lado, às demais atrações do espetáculo popular e de variedades. Com a intermitência de imagens, o espectador era chamado a participar da cena e, na distração, recebia o choque perceptivo e a educação da sensibilidade para a nova concepção de tempo e espaço, como explica o teórico Jean Epstein, em 1921:

Um outro mérito surpreendente do cinema é multiplicar e abrandar imensamente os jogos de perspectiva temporal, levando a inteligência para uma ginástica que lhe é sempre penosa: passar do absoluto arraigado a instáveis condicionais. [...] A amplitude nos jogos de perspectiva espaço-temporal, que oferecem a câmera lenta, a imagem acelerada e o primeiro plano,

⁶⁰ COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 45.

revela movimento e vida no que se acreditava ser imutável e inerte.⁶¹

No entanto, nenhuma estratégia já utilizada no palco se perde no cinema. Cada gesto e cada estímulo mínimo adquirem muito mais impacto, e o ritmo da ação é mais acelerado no cinema, que herda do teatro a preocupação com o olhar do observador na plateia. No entanto, Hugo Munsterberg, um dos seus primeiros teóricos, afirma que o filme não está nas telas, mas na mente do espectador, porque não segue as leis do mundo externo, obedece às da mente. Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele tem a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação e ideias. “Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente”.⁶²

O espectador, do final do século XIX e início do XX, experimenta as mais novas percepções através do olhar distraído, como as reflexões de Walter Benjamin⁶³ já mostraram. O choque perceptivo se completa na trepidação da imagem que, mesclada à trepidação da luz elétrica no entorno de onde aconteciam as exibições, completava a lição: a imagem não convida mais à contemplação, mas é também de ordem tátil:

A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O

⁶¹ EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas [1921]. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

⁶² MUNSTERBERG, Hugo. A atenção/a memória e a imaginação. In: XAVIER, op. cit., p. 38.

⁶³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o trânsito, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.⁶⁴

A imagem cinematográfica exerce o fascínio ou o chamado encanto da imagem, na expressão do filósofo Edgar Morin, isto é, renova ou exalta a visão das coisas banais e cotidianas, estando o cinematógrafo intimamente ligado à participação psíquica e afetiva. Sem poder exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se: “A ausência de participação prática determina, portanto, uma participação afetiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela”.⁶⁵ Em resumo, o cinema promove a transfiguração da realidade e a sugestão de dimensões que não mostram somente a representação dos fenômenos, mas alcançam outras dobras do real, passando, no espetáculo, com facilidade do grau afetivo ao grau mágico. Nos termos de Friedrich Kittler, teórico alemão autor de *Mídias ópticas*, o filme mudo, mediante o “cruzamento entre o realismo aleatório e o teatro ilusionista, entre documentário e filme de ação oferecia toda a gama de possibilidades”.⁶⁶ E o aparecimento da câmera móvel elimina a perspectiva teatral fixa, “solidária com a nova automobilidade e com a viagem de trem um pouco mais antiga”.⁶⁷

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 192.

⁶⁵ MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, op. cit., p. 154.

⁶⁶ KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 236.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 237.

Olavo Bilac, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias* em novembro de 1907, relata seu cansaço e esgotamento depois da visita a muitos cinematógrafos, terminando seu dia “derreado, tonto, moído”,⁶⁸ quase impossibilitado de escrever sua crônica para o jornal por “ver tremer na tela branca a vida saracoteando das fitas”⁶⁹ depois da viagem cinematográfica de duas horas, como mostra o trecho a seguir. O cronista acentua a descontinuidade, a rapidez e a fragmentação de imagens, como instantes, e a interessante associação entre técnica e fisiologia:

A minha viagem durou duas horas: entretanto, em tão escasso tempo achei meio de ver meio mundo: estive em Paris, em Roma, em Nova York, em Milão; [...] Entramos. Sobre a tela tremia a vida dos mineiros de carvão no fundo da terra. Agitando-se como toupeiras, aquelas estranhas figuras apareciam de repente, surgindo de um buraco escuro, e desaparecendo logo em outro buraco E, no tremor convulsivo da cena, os atores pareciam atacados de um morbo trepidante, de um delírio agudo de trabalho e movimento.

[...] Desdobravam-se agora na tela os episódios da história de Sansão e Dalila.⁷⁰

Outra cena, produzida pelo mesmo Olavo Bilac em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 12 de abril de 1908, detalha o impacto da eletricidade e o fascínio pelo cinematógrafo. Mas, destaca especialmente a tensão entre espaços da cidade que se dividem entre o cosmopolitismo, o novo e aqueles que, sem as luzes do progresso, parecem uma casa sem vida. Esta, agora, estava no burburinho das ruas, no fascínio das novidades, sobretudo as técnicas de iluminação:

⁶⁸ BILAC, Olavo. Crônica. In: DIMAS, Antonio (org.). *Bilac, o jornalista: crônicas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; EDUSP; UNICAMP, 2006, v. 1, p. 846.

⁶⁹ Idem, ibidem, p. 847.

⁷⁰ Idem, ibidem.

Somente a Avenida Central, região encantada onde impera a Fada Eletricidade, conservava o seu habitual esplendor: e a faiscão de suas altas lâmpadas, e a ornamentação fulgurante dos cinematógrafos, que a bordam de um lado a outro, contrastam impressionadoramente com o negror do resto da cidade.

Toda a multidão afluía para a grande via esplêndida. A multidão tem medo da treva... Os cafés transbordavam gente; e, à porta de cada cinematógrafo, uma longa fila de povo se formava, assaltando a bilheteria. Toda aquela turba queria ficar fora de casa: a casa sem gás é um túmulo.⁷¹

Frente a tal turbulência, ou trepidação, na estrutura da experiência subjetiva, os intelectuais, com seus diferentes perfis ou matizes, traduzem o teor das novas exigências sensoriais. De imediato, percebemos as crônicas exercendo essa função, quer traçando um quadro das novidades e suas variações, quer educando, em certa medida, as novas sensibilidades. Ao lado dos jornais, e suas crônicas, também cumpriam a mesma função os cartões-postais, cartazes, reclames publicitários, o cinematógrafo, os manuais didáticos para crianças, todos contribuíam para “o nascimento da cultura midiática, nacional e de vocação uniformizante”.⁷²

Uma amostra notável do intercâmbio entre telas e ruas pode estar na observação, ainda de Olavo Bilac, na crônica publicada em 19 de janeiro de 1908, denominada “Nova Carta de ABC”. A partir de uma peculiar notícia de jornal, o cronista registra: “A *Gazeta de Notícias* conta hoje o caso de um menino de seis anos que, por um prodígio de atenção e de vontade, aprendeu a ler, por si mesmo, só com o estudo pertinaz e constante dos programas dos cinematógrafos”.⁷³

⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 871.

⁷² MOLLIER, Jean-Yves. O advento da cultura de massa na França e no mundo no século XIX – Dossiê Práticas Editoriais e Intermediações da Cultura. *Arquivos do CMD*, v. 7, n. 1, jan.-jun. 2018, p. 185.

⁷³ BILAC, op. cit., p. 136.

E pode-se acrescentar, nesse processo de intercambialidade entre gêneros e linguagens, o teatro de revista. A chegada do cinema retirou do centro da cidade o protagonismo, disseminando os locais de lazer, da Praça Tiradentes ao Méier, São Cristóvão e outros bairros. No entanto, cinema e teatro não são entretenimentos incompatíveis. Ao contrário. Há múltiplas interações entre palco e tela, e “talvez o cinema tenha estimulado indiretamente a formação de grupos amadores de teatro, mantendo a ligação da população da capital com o palco.⁷⁴ Apesar de se consagrar como gênero predominante nas diversões cariocas do começo do século XX, o teatro de revista dividia o sucesso com a opereta, que chegou ao país ainda no século XIX, ao lado da mágica, do *vaudeville*, do café-concerto, do teatro de variedades, do cabaré, da burleta.⁷⁵

A opereta pode ser compreendida como uma forma de ópera popular que tem origem no espetáculo de feira. E a revista, conhecida como teatro ligeiro, mistura música, teatro e dança, tendo como fio condutor as figuras do *compère* e da *commère* (comadre e comadre), guias para a apresentação de quadros em sucessão relacionados aos acontecimentos políticos e culturais da cidade e do país. “Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular”.⁷⁶ E vale considerar também a tipificação dos personagens, a exemplo o português,

⁷⁴ GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: UNICAMP, 2004, p. 59.

⁷⁵ MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvção de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas: UNICAMP; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

⁷⁶ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; UNICAMP, 1991.

o sábio, o carioca, o interiorano ou caipira, o malandro, a “mulata”,⁷⁷ a mulher-fatal etc. “Os personagens, como as definições, parecem marcados por particularidades bem nítidas, mas apresentam contornos bastante elásticos e ‘universais’ para que a plateia teatral do fim do século possa reconhecer neles elementos convencionais da revista”.⁷⁸ E ainda há o *Monsieur du parterre*, um ator que faz intervenções como se fosse um espectador comum, comentando as situações apresentadas, o teor e a direção de ações e personagens.

A cena teatral funciona como termômetro das transformações sociais e culturais. No palco, contracenam a sociedade real e a sociedade representada. “E, quando o influxo dramático consegue transpor a ribalta, a transferência de uma à outra é total, a plateia se esquece e se identifica com o mundo e os personagens que acredita viverem diante de seus olhos”.⁷⁹ Há, portanto, no teatro, o encontro fascinante entre o representado e o representável, e seus efeitos multiplicadores são perceptíveis nas ruas, nas crônicas, no sucesso de lundus, maxixes, tangos, nos jornais.

O caráter fragmentário, a dramaticidade baseada na encenação e não em texto elaborado, a ênfase ao espetáculo visual e a movimentação de efeitos óticos e sonoros aproximam o primeiro cinema e o teatro de revista. Há ainda um modo peculiar de atuação, que traduz a moral em termos de traços físicos, sobrecarregando a aparência, a parte visual do personagem, de valores e contravalores. “Atuação então que

⁷⁷ A palavra aparece entre aspas – “mulata” – para sinalizar graficamente a construção cultural do seu significado e a necessidade de desnaturalizar a sua recepção. O termo só aparecerá sem aspas quando fizer parte de texto literário.

⁷⁸ SÜSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 95.

⁷⁹ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 210.

estreita e reforça a cumplicidade com o público, cumplicidade de classe e de cultura".⁸⁰

Vale destacar, no caso do teatro de revista, o humor malicioso, cenas curtas e quadros em sucessão, metáforas com conotação erótica, diálogos rápidos com frases curtas, monólogos com linguagem despojada, próxima da utilizada pela plateia, vasta e diversificada do ponto de vista social. E o teatro de revista está imerso nas redes de circulação de produtos culturais, quer pela tradução de textos de sucesso em palcos estrangeiros, quer pela circulação de companhias, atores e diretores vindos de outros países e/ou da capital para cidades interioranas. A temporalidade própria do gênero oscila entre o instantâneo – o flagrante das situações no presente, como panorama do cotidiano – e o futuro ainda não vivido, com foco nas expectativas em torno dos projetos de modernização da capital.⁸¹

Mónica Vermes, em sua pesquisa sobre música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro, desenha um panorama sobre o movimento e a diversidade das encenações nos palcos cariocas:

No ano de 1890 houve 157 peças em cartaz, destas quatro foram mágicas, seis foram revistas, três zarzuelas, onze vaudevilles e dezessete operetas e similares (óperas bufas, óperas cômicas, por exemplo, gêneros que aparecem de forma intercambiável na imprensa da época). Havia também dramas (65), comédias (37) e entreatos (2), além de dez peças sem identificação de gênero. Poderia parecer que se apresentavam muito mais dramas que operetas, mas o tempo em cartaz de um gênero e outro eram muito diferentes. Um drama raramente passava das 30 apresentações, quando uma opereta poderia atingir as 200. Havia também espetáculos de outros tipos: circo, variedades e, ocasionalmente, concertos de música erudita. Era comum a

⁸⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 172.

⁸¹ SÜSSEKIND, op. cit., p. 144.

presença de obras estrangeiras traduzidas ou adaptadas e, no caso das obras com partes musicais, estas eram frequentemente adequadas ao gosto do público brasileiro, inclusive com a inclusão de peças de compositores locais.⁸²

Importante é também destacar que são muitos os textos teatrais escritos por mulheres. Entre as mais conhecidas do público de hoje estão Júlia Lopes de Almeida e Josefina Álvares de Azevedo, autora de *Voto feminino* (1890), encenada no palco do Recreio Dramático. Vale lembrar também Maria Ribeiro, ainda do período anterior à Abolição e autora de *Cancros sociais*, sobre a escravidão; Andradina de Oliveira, Julieta de Melo Monteiro, Ana Aurora do Amaral Lisboa, Amélia Rodrigues, Francisca Clotilde de Lima, Isabel Gondim, Francisca Izidora da Rocha, Carmen Dolores e Guilhermina Rocha – atriz e autora de *Volúpia* (obra que problematiza a paixão obsessiva que termina em assassinatos de mulheres), cofundadora da Federação das Classes Teatrais, em 1916, no Rio de Janeiro, e membro da Casa dos Artistas.⁸³

Em meio às técnicas de iluminação, truques e cenografias mirabolantes, mantém-se a força da oralidade no intercâmbio entre as ruas e o palco. Movimento relatado nos textos dos cronistas cariocas, como o de Álvaro Moreyra, que, no volume *A cidade-mulher* (1923), relembra as revistas sem fio narrativo, cujos textos, canções e personagens movimentavam-se nas ruas alterando linguagens e formas de percepção:

⁸² VERMES, M. Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro, 1890-1920: trânsitos entre o erudito e o popular. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 7-31, jan.-jun. 2015.

⁸³ Cf. ANDRADE, Valéria. *Volúpia*, de Guilhermina Rocha: “um tema tão ousado” na dramaturgia de autoria de mulheres na *Belle Époque* tropical. *Dramaturgia em foco*, Petrolina, v. 7, n. 1, p. 148-217, 2023. Disponível em <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2548>. Acesso em 13 dez. 2024.

As revistas em dois atos, alguns quadros e várias apoteoses tomaram conta irremediavelmente de nossos teatros de colarinho mole e lá instalaram para sempre o gênero *por sessões*. Elas são as fabricantes e as propagandistas dos termos novos da língua carioca e das toadas que os gramofones urbanos e suburbanos *solfejam* depois, sem cessar, por dias, semanas, meses, anos, enquanto o disco resiste, enquanto um último ronco gargareja embaixo da agulha. Os primeiros autores desse gênero de divertimento (bem interessantes quase todos) fizeram escola. Hoje, os discípulos florescem e frutificam, transbordantes, excessivos. A maioria acha grande honra em pertencer à classe. Mas, três ou quatro declararam que se não confundem com os colegas e, nos anúncios dos jornais e nos cartazes, mandam expor as suas vantagens e as vantagens das obras que cometaram. Nos *reclames* do velho S. José, por exemplo, li, há tempos, em seguida ao título vistoso: “Peça de costumes cariocas. Um fio de enredo honesto prende, entre si, os seus quatro quadros. Tem princípio, meio e fim”. Prefiro as outras, sem princípio, sem meio, sem fim... São muito mais engraçadas.⁸⁴

E vale lembrar as relações intermidiáticas entre os filmes e o teatro de revista, que podem ser exemplificadas, segundo Rafael de Luna Freire, com a produção, em fins de 1909, do filme *Paz e amor*. “O filme era, por um lado, uma revista de ano filmada, escrita para ser apresentada como cantante no cinema; por outro lado, era também uma comédia sobre um caipira na cidade grande”.⁸⁵ Tudo transcorria no espaço da cidade do Rio de Janeiro e “o personagem principal atuava como compadre da revista, personagem responsável por ligar os vários quadros

⁸⁴ MOREYRA, Álvaro. *A cidade-mulher*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 48 (grifos no original).

⁸⁵ FREIRE, Rafael de Luna. Matutos e marinheiros, o mineiro e o Minas Gerais: raça e censura no cinema brasileiro silencioso. In: NEGREIROS, Carmem; SALGADO, Marcus; VERMES, Mónica; CARVALHO, Ricardo; LEMOS, Wagner (orgs.). *Belle Époque e o sertão: a linguagem em busca do Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2024, p. 37.

relativamente autônomos do espetáculo [...] essa figura era Tibúrcio da Anunciação, personagem literário criado pela revista *Careta*, na coluna Cartas de um Matuto".⁸⁶

Há nas revistas a forte ligação com as festas populares, especialmente o Carnaval, e as músicas tocadas e cantadas no palco são repetidas nas ruas, nos cortejos, festas e danças, além de se transformarem em êxitos comerciais das primeiras gravadoras de discos. À revelia da vontade de letrados e jornalistas, a cultura de massas desenhava o repertório cultural na interconexão entre tela, palco, letra e rua. Na mesma proporção em que desenhava os espaços e as atrações culturais as estações do ano, como registrou João do Rio:

O verão é a época dos *music-halls*, das cançonetas e dos teatros ligeiros. No verão, ou o cinematógrafo ou o café cantante, com pernas à mostra, decotes até a cintura, sorvete, tangos, e muito champanhe gelado, e muito *bock frappé*. Por isso, como há em cada rua pelo menos dois cinematógrafos, vão reaparecendo agora os cabarés baratos, os chopes, esses estabelecimentos inteiramente nacionais, enquanto o *Palace-Théâtre*, Maldacea e a frágil Sin Triufam, enquanto no *Moulin Rouge*,⁸⁷ na cegante apoteose das lâmpadas elétricas, a loucura e a doidice crepitam entre cançonetas picantes e números vertiginosos.⁸⁸

Brasilidade, palco e cena musical

Mas, ao tratar da festa e cultura popular, o entretenimento, no palco e na tela, terá de lidar com pessoas, cenas e lugares significativamente diferentes do perfil associado à nacionalidade naquele momento. Intelectuais e artistas deverão

⁸⁶ Idem, ibidem.

⁸⁷ O Rio de Janeiro teve seu Theatro Moulin-Rouge, na Praça Tiradentes, fundado por Paschoal Segretto em dezembro de 1900.

⁸⁸ RIO, João do [Paulo Barreto]. A época dos *music-halls*. In: PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o palco*. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 42 (grifos no original).

enfrentar o Outro, a diferença. E, num contexto em que a ideia de nação está vinculada aos preceitos do racismo científico, é preciso pensar quais representações e práticas forjaram o corpo no campo da diversão.

Joel Rufino dos Santos, em *A história do negro no teatro brasileiro*, argumenta que “pode-se dizer sem forçar a mão que o palco do negro é a rua. E que sua forma preferencial é o cortejo: a assistência em interação com uma representação que passa”.⁸⁹ Ainda segundo o autor, com os deslocamentos internos da classe trabalhadora, a segunda metade do século XIX testemunhou a difusão dos folguedos antigos, “especialmente os dramáticos como o maracatu, a folia de reis, o boi-bumbá... tramas majestáticas, farsescas em que o pobre negro vencia o homem branco”.⁹⁰ À época colonial, houve um florescimento de Casas de Ópera e, segundo Moema Augel, havia uma companhia de “mulatos” na Casa de Ópera do Rio de Janeiro e “registrou-se em 1790, em Cuiabá, MT, a apresentação de uma comédia *Tamerlão na Pérsia* representada apenas por crioulos”.⁹¹ Público de população branca e atores negros, apenas estes e as prostitutas participavam dos palcos.

Mas nos palcos da Praça Tiradentes, por exemplo, a representação do negro seguia o repertório do imperialismo econômico e do racismo científico na esfera pública para interagir com a sensibilidade e percepção do espectador. Práticas racializadas que tornavam a cultura do povo negro reduzida à natureza e o negro com marcas atávicas, qualidades carregadas pelo sangue de geração a geração; reduzidos a significantes de sua diferença física – lábios grossos, cabelos crespos, rosto e nariz largos etc. “A lógica por trás da

⁸⁹ SANTOS, Joel Rufino dos. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014, p. 98.

⁹⁰ Idem, ibidem, p. 111.

⁹¹ AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje. *Afro-Ásia*, n. 24, 2000, p. 291-293.

naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são ‘culturais’, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são ‘naturais’ – como acreditavam os donos de escravos – estão além da história, são fixas e permanentes”.⁹² No regime de representação do entretenimento, a estereotipagem também foi recorrente porque definia as normas e apontava os excluídos como o Outro, numa prática de fechamento e exclusão, elemento-chave do exercício de violência simbólica.⁹³

Desde o drama romântico, o negro no palco foi chamado de “escravo”, “moleque”, “meia cara”, com alternância entre a imagem do negro bondoso e agradecido, o malandro, o de sexualidade exacerbada, o violento, o infantilizado e/ou com inépcia mental, nas peças de Martins Pena e Alencar, lidas pela crítica ora como preconceituosas, ora como defensoras da Abolição. A peça *Sangue limpo*, de Paulo Eiró, excepcionalmente traz um personagem negro, não escravizado, nascido livre de pais livres e, no entanto, a trama pontua que a obtenção da liberdade não era suficiente para a completa integração na sociedade.⁹⁴

Nas revistas, com seus enredos leves, abundância de personagens, música e humor, os dramaturgos consolidam os estereótipos para o negro, e afirmam-se os usos humorísticos das diferentes formas de falar nos meios mais populares, formas tidas como exóticas para as classes média e alta cariocas. Segundo Antonio Herculano Lopes, para conseguir o efeito “característico” da linguagem, os autores utilizavam três mecanismos principais:

⁹² HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Org. e rev. técnica Arthur Ituassu. Trad. Daniel Miranda e William Oliviera. Rio de Janeiro: PUC-RIO; Apicuri, 2016, p. 171.

⁹³ Idem, ibidem, p. 192.

⁹⁴ MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838-1888)*. São Paulo: Ática, 1982.

O uso intenso de gíria; erros gramaticais comuns em meios de baixa escolaridade (como em concordâncias verbais e de número ou em formas de pronunciar palavras); e o uso de construções rebuscadas e afetadas, incluindo o uso impróprio de expressões eruditas e em língua estrangeira, principalmente o francês.⁹⁵

O palco torna-se espaço de negociação e debate sobre brasiliidade, com a inserção gradativa de elementos da cultura popular, e do negro, num duplo movimento: a manutenção das sátiras com estereótipos e a devolução, para a plateia, da paródia de atitudes, gestos e valores da elite branca.

A estreia, em 1912, de *Forrobodó*, burleta de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt com música de Chiquinha Gonzaga, no popular Teatro São José, representou um ponto de inflexão nesse processo. A peça apresenta os elementos constitutivos das festas da Cidade Nova, seus personagens (diretores, jornalistas) e o flagrante de quiproquós, ao som de maxixes. O cenário era o fictício Club Dançante Flor do Castigo do Corpo, trazendo a musicalidade própria desses pequenos salões suburbanos:

Ainda que levada ao palco por um ator branco, como era comum no teatro do período, a caracterização do personagem fazia questão de enfatizar suas marcas negras, expressas tanto na maquiagem que escurece sua pele quanto na peruca que tentava reproduzir um tipo de penteado repartido, então em voga entre os afrodescendentes que costumavam frequentar esses bailes. Com violão em mãos, embora não fizesse parte da orquestra, o secretário Escandanhas era a representação acabada da proximidade dos trabalhadores negros e pardos da cidade com aquele tipo de baile. Já Zeferina, a porta-estandarte do grupo, definia-se em uma das músicas da peça como uma “mulata brasileira”, e era todo o tempo caracterizada pela lascívia associada ao pensamento racial em relação às mulheres negras e

⁹⁵ LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, n. 62, out. 2006, p. 74.

pardas – que faria dela uma figura “perigosa e matreira”, cuja sensualidade estaria “no sangue”.⁹⁶

O sucesso estrondoso da representação foi interpretado sob dois aspectos. De um lado, a peça levava para o centro da cena personagens da Cidade Nova e agradava os trabalhadores negros nela representados; de outro, também atraía atenção, riso e alguma simpatia de homens e mulheres distantes daquela realidade social encenada. Para Antonio Herculano Lopes:

Era a ambiguidade que permitia o sonho com uma sociedade sem classes e sem raças. Eram a ambiguidade e a ambivalência que permitiam lidar com as complicadas relações entre negros e brancos, Europa e África, ricos e pobres, ordem e desordem, os valores do Ocidente capitalista cristão e o seu assustador, mas atraente Outro.⁹⁷

Vale destacar a presença do jornalista, personagem que realiza a mediação entre a plateia, as ruas e festas. No contexto cultural do período, o jornalista, cronista e dramaturgo muito popular Francisco Guimarães, o Vagalume, acompanhou as práticas associativas, recreativas e religiosas, apresentando o universo cultural de indivíduos e suas histórias coletadas em salões, terreiros ou botequins. Em 1933, publicou o livro *Na roda do samba*, em que descortina o histórico da produção musical negra na cidade e seus principais protagonistas. E não era incomum, nas atividades recreativas, dançantes e carnavalescas a presença do jornalista, como registrou Luiz Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo*:

⁹⁶ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro, 1881-1933*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

⁹⁷ LOPES, op. cit., p. 81.

Repórteres e redatores fazem a ronda dos blocos e cordões publicando o nome de seus modestos diretores, dos carnavalescos que os frequentam, dando em gravura cuidada, o estandarte social, a fachada da sede de modestas e pobres associações, promovendo concursos, organizando prêmios...⁹⁸

Jornalistas, escritores e escritoras nas tribunas de jornais, conferências e salões são os atores entre o movimento e as linguagens das ruas e o desejo da elite letrada de moldar a identidade cultural do país. E as sociedades recreativas, as festas populares, especialmente o Carnaval, trazem os traços da tradição e da presença africana, que deveria ser apagada, gradativamente e de forma tensa:

A tensão entre o desejo de afirmar a peculiaridade e a originalidade brasileiras, definindo o país como uma nação dotada de uma identidade forte e definida e, ao mesmo tempo, operar com o registro racista e elitista com o qual havia muito tempo se olhava para as práticas culturais das ruas (sem falar no desejo de apagar o passado comprometedor).⁹⁹

A disputa pelo nacional encontra na rua a miscigenação, e os intelectuais começam a desenhá-la com marca positiva nos debates nacionalistas. No campo musical, tais negociações se tornam mais visíveis com a afirmação de um mercado forjado pelas canções e ritmos populares em conexão com a herança cultural identificada como negra, tendo o Atlântico como rede de entrelaçamento entre o local e o global, a tradição e o novo. Para Martha Abreu, “o mercado editorial e fonográfico da cidade do Rio de Janeiro oferecia, respectivamente, livros com

⁹⁸ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, p. 953.

⁹⁹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 258.

coletâneas de ‘canções populares’, identificadas como ‘brasileiras’, e discos com modinhas, choros e lundus”.¹⁰⁰

Em paralelo às representações nos palcos, circos e cinematógrafos que estereotipavam o negro e sua cultura – especialmente movida pela memória da África e do cativeiro –, há um investimento de intelectuais no conhecimento e na valorização desse patrimônio, sobretudo no campo musical e de festas como o Carnaval. Este adquire, na capital da República, o sentido de brasiliade, como sintetiza João do Rio, na defesa dos cordões e festejos carnavalescos e, sobretudo, por terem sido longamente cultivados nas ruas dos bairros pobres do Rio:

Mas o Carnaval teria desaparecido, seria hoje menos que a festa da Glória ou “bumba-meу-boi” se não fosse o entusiasmo do grupo da Gamboa, do Saco, da Saúde, de S. Diogo, da Cidade Nova, esse entusiasmo ardente, que meses antes dos três dias vem queimando como pequenas fogueiras crepitantes para acabar no formidável e total incêndio que envolve e estorce a cidade inteira. Há em todas as sociedades, em todos os meios, em todos os prazeres, um núcleo dos mais persistentes, que através do tempo guarda a chama pura do entusiasmo. [...] Os cordões são os núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio.¹⁰¹

“Encantadora e bárbara” é a cidade tomada como síntese da cultura brasileira, e a expressão dá conta da tensão da elite letrada diante das vozes, ritmos, corpos e gestos vindos e criados na rua. No campo musical, o mercado fonográfico une trajetórias de vida dos artistas, a afrorreligiosidade presente nos ritmos e a construção identitária dos músicos para costurar a ambígua aceitação do público consumidor. E os meios de

¹⁰⁰ ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011.

¹⁰¹ RIO, op. cit., 2009a, p. 127.

articulação estavam já na gravação de fonogramas e nas publicações de letras e partituras:

Eduardo das Neves, Baiano, Caninha, Sinhô, Amor, Heitor dos Prazeres, Patrício Teixeira, Pixinguinha, Donga e João da Baiana nasceram no fim do século XIX. Nesse contexto pós-Abolição, debates importantes estavam sendo travados, encontrando ressonância na experiência de vida destes sujeitos, como a definição dos lugares que seriam ocupados pelos afrodescendentes. A gravação e a venda de músicas se colocavam como oportunidades para músicos pobres e remediados, negros e mulatos, com talento.¹⁰²

Também faziam parte desse circuito Cadete, Catulo da Paixão Cearense, entre outros, que compunham os grupos de batuques, das serestas e da boemia, do teatro do Passeio Público com parcerias de composições e cantos. “Eles permitem, em consequência da repercussão dessas suas atividades, dar uma maior visibilidade ao intenso diálogo existente entre as novas formas de produção e divulgação musical do período e os circenses”.¹⁰³ Além da interação entre teatro de revista e cinematógrafo.

A popularidade desses e outros músicos foi construída nas ruas, bares, festejos e diversos circuitos populares das ruas que tinham muito a oferecer, sobretudo, a musicalidade, vinda de cantores, modinheiros e instrumentistas, na mistura de sons de antigos realejos, pregoeiros e do gramofone. Nesse contexto, estavam as “canções populares – as modinhas – e, em consequência, [...] o apregoador dessas modinhas, impressas e

¹⁰² VIEIRA, Carolina Maria. Música, afrorreligiosidade, identidade negra e fonografia: traçando caminhos no pós-Abolição (1910-1930). In: ABREU, Martha et al (orgs.). *Cultura negra: trajetórias e lutas de intelectuais negros*. Niterói: EDUFF, 2018.

¹⁰³ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

vendidas a preços módicos, mas que, obviamente, precisavam de divulgação para se tornarem conhecidas e levadas ao público consumidor".¹⁰⁴

Penso ser interessante observar nesse contexto a gradativa transformação do piano, que, até 1850, era um instrumento acessível às classes mais abastadas e, perto do final do século XIX, com o comércio de pianos usados, passou a ser adquirido pelas famílias das classes médias. Os músicos populares integraram o piano aos grupos de choro e diferentes gêneros eram executados nesses grupos:

Fossem em solo, ou com o conjunto, os mais diversos gêneros eram executados, como as quadrilhas, polcas, valses, mazurcas, xotes, lundus, maxixes, chorinhos, sambas, tangos e como acompanhamento para formas vocais, em especial a modinha. Esses intérpretes logo foram chamados de pianeiros, termo de conotação algo pejorativa, uma vez que se contrapunham na escala social estes músicos populares aos de formação erudita, que executavam o repertório clássico-romântico e, por isso, chamados de pianistas, pela respeitabilidade adquirida.¹⁰⁵

Torna-se o piano objeto que pode ser compreendido como mediador porque altera o fluxo das ações, se pensarmos com a sociologia das associações de Bruno Latour: "os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado e os elementos que supostamente veiculam".¹⁰⁶ Ação perceptível quando, perto de 1900, os pianeiros dirigiam-se a novo mercado: "poderiam ser empregados de casas de música, onde tocavam para os compradores as partituras da moda; trabalhar em clubes recreativos e ainda tocar piano nas salas de espera

¹⁰⁴ RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

¹⁰⁵ AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Pianistas, pianeiros e o tango brasileiro na *Belle Époque* carioca, 1870-1920. *Interface*, n. 21, v. 2, jul.-dez. 2014, p. 48.

¹⁰⁶ LATOUR, op. cit., p. 65.

dos cinemas. Sua atividade estendeu-se até o advento das orquestras de rádio”.¹⁰⁷

Se lido todo esse movimento nessa perspectiva, amplia-se a observação de Mónica Vermes, que chama atenção para a complexidade das redes culturais no âmbito da cena musical carioca de finais de século XIX e início de XX: “tem características próprias e demanda atenção para superposições e trânsitos que subvertem as tentativas de delimitar suas práticas e repertórios dentro de categorias como erudito e popular”.¹⁰⁸ Portanto, a partir do acompanhamento dos rastros de diferentes mediadores, as fronteiras rígidas não se sustentam.

Não se pode esquecer, ainda, que o sucesso do teatro de revista veio acompanhado do êxito do café-concerto e da resistência do circo, e a junção desses entretenimentos se revela no *music-hall*, baseado em telões, cortinas e efeitos de luz. Esse circuito se completa: os tipos vistos nas ruas subiam ao palco e, dele, voltavam para as ruas, junto das canções, jargões e trejeitos, histórias dos personagens. E “se o foxtrote era o ritmo mais executado nos palcos musicados cariocas, era seguido pelo samba e pela marcha”.¹⁰⁹ Mesmo as *jazz-bands* “não se dedicavam apenas à música norte-americana, executando também sambas macumbeiros, tangos, maxixes e outro gêneros”.¹¹⁰

Os percursos do cronista João do Rio pelas ruas trazem a informação de que, apesar do sucesso do graofone,¹¹¹ o registro tecnológico dos sons, mantém-se o prazer de ouvir rimas populares repetidas por músicos ambulantes: estes sobrevivem graças à memória das pessoas que resistem à mecanização. Das esquinas, bodegas, botequins, hotéis,

¹⁰⁷ AUGUSTO, op. cit., p. 49.

¹⁰⁸ VERMES, op. cit.

¹⁰⁹ GOMES, op. cit., p. 85.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹¹ Fonógrafo primitivo que reproduz os sons através de cilindros.

surgem vozes que atendem aos pedidos dos fregueses, saudosos de velhos versos e canções:

Músicos ambulantes! Um momento houve em que todos desapareceram, arrastados por uma súbita voragem. Os cafés viviam sem as harpas clássicas e nas ruas, de raro em raro, um realejo aparecia. Por quê? Teriam sido absorvidos pelos cafés-cantantes, dominados pelos prodígios do grafofone – essa maravilha do século XIX, que não deixa de ser uma calamidade para o século XX? Não. Fora apenas uma súbita pausa tão comum na circulação das cidades.

Apesar dos grafofones nos hotéis, nos botequins, nas lojas de calçados, apesar da intensa multiplicação dos pianos, eles foram voltando, um a um ou em bandos, como as andorinhas imigrantes, e, de novo, as tascas, as baiucas, os cafés, os hotéis baratos, encheram-se de canções, de vozes de violão e de guitarra e, de novo, pelas ruas os realejos, os violinos, as gaitas, recomeçaram o seu triunfo.¹¹²

Na cidade em expansão, novas distrações são oferecidas a um público diversificado. Espalham-se múltiplos espaços de entretenimentos e uma grande variedade de opções de lazer, disponíveis em espaços diversos da cidade, com uma intercambialidade de gêneros e linguagens, indicando sinais fortes de início dos processos de massificação cultural. Assim, indivíduos “desconhecidos, procedentes de locais diferentes, com vivências diversas, poderiam, sem maiores problemas, iniciar uma conversa sobre alguns temas de repertório comum, que continha canções, danças e acima de tudo o cinema”.¹¹³ Assiste-se à criação de um repertório compartilhado¹¹⁴ para toda a cidade, numa relação intermidiática frenética entre teatro, jornais, literatura, música, cinema, tendo a rua como

¹¹² RIO, op. cit., 2009a, p. 98.

¹¹³ GOMES, op. cit., 2004, p. 59.

¹¹⁴ *Idem, ibidem.*

ponto de convergência. O público que frequentava os teatros, cafés-concertos, circos, cinematógrafos era “socialmente heterogêneo e tinha acesso, como consumidor, a todas as formas de produções artísticas ofertadas”.¹¹⁵

Público heterogêneo, diálogo simultâneo com as produções artísticas nos mais variados e diferentes espaços. Por isso, em *Circo-teatro*, Ermínia Silva pontua não ser possível que “uma determinada área da cidade ou segmento social seja a única fonte de produção e divulgação de certos ritmos e gêneros artísticos”:¹¹⁶

A publicação de letras de músicas e, principalmente, a fabricação e comercialização de cilindros gravados implicaram um processo de distribuição que torna difícil rastrear se somente uma determinada “classe social” era compradora ou consumidora dos folhetos e fonogramas de lundus e modinhas.¹¹⁷

Para mediar a distância entre os palcos, as cenas musicais e a rua, o mercado livreiro atuou fortemente, criando oportunidades para publicar textos e partituras das peças simultaneamente às estreias, ou para consolidar a identificação de temas, personagens e canções já vistos e conhecidos. Para isso, algumas estratégias foram adotadas, desde a publicação com uma advertência dos autores aos leitores, “conferindo-lhes a prerrogativa de julgar o valor artístico da obra que lhe chegava às mãos”, ou ainda a inserção de dispositivos com a finalidade de encurtar a distância entre o texto representado e o texto impresso:

A interpelação das audiências, o uso de grifos, itálicos, provérbios, gírias e trocadilhos são indicativos dos dois tipos de

¹¹⁵ SILVA, op. cit., p. 191.

¹¹⁶ Idem, ibidem, p. 190.

¹¹⁷ Idem, ibidem.

relacionamento que elas estabeleciam com seus receptores (o espectador e o ouvinte), da dupla circulação de tais textos (palco e página impressa) e de duas práticas de apropriação (a representação teatral e a leitura).¹¹⁸

Portanto, as edições impressas reduziam a distância entre palco e página por meio de rubricas contendo as indicações cênicas propostas pelo autor, permitindo que parte da encenação passasse para o interior do texto impresso e fazendo com que os leitores e ouvintes imaginasse as entradas, saídas, gestos e movimentos dos atores. Dito de outra maneira, tais edições intensificavam as redes de leitores/ouvintes entre palco e tela, rua e letra. Ler deveria corresponder à mesma sensação de choque encontrada nas ruas ou nas sessões dos cinematógrafos, cabendo ao escritor dosar a emoção e o impacto, semelhante ao operador do aparelho projetor de imagens, como lembra o cronista João do Rio, ao final do livro *Cinematógrafo*:

E tu leste, e tu viste tantas fitas... Se gostaste de alguma, fica sabendo que foram todas apanhadas ao natural e que mais não são senão os fatos de um ano, as ideias de um ano, os comentários de um ano – o de 1908, apanhados por um aparelho fantasista [...] A sabedoria está no meio termo da emoção.¹¹⁹

Os textos impressos das peças, as crônicas e as páginas dos jornais (com fotografias, caricaturas, variedades, publicidade e reportagens) inserem na experiência subjetiva modos de ver durante a recepção distraída dos acontecimentos. Os sujeitos leem a cidade pelos periódicos diversos, assim como pelo cinema, pela revista teatral, num formato que traz a falta de conexão e justaposições inusitadas, sem espaço e tempo à

¹¹⁸ SOUZA, op. cit., p. 565.

¹¹⁹ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009b, p. 272.

reflexão. Por outro lado, a recepção, e audição, compartilhada dos textos nas leituras em voz alta, nos bares, nas casas, em confeitorias e varandas, recupera e mantém a tradição da cultura popular, e da oralidade, no cenário da técnica e do progresso:

A permanência e o desenvolvimento de uma tradição cômica, com a produção musical, a constituição de um mercado cultural e o intercâmbio com o teatro ligeiro são apenas alguns dos fatores que podem ser associados à presença marcante daqueles artistas [músicos, atores e atrizes, cantores], constantemente em voga, nas páginas dos jornais.¹²⁰

Apesar de atrair grande público, verdadeira “enchente”, como sugere o termo da época para casa cheia, o teatro ligeiro foi alvo de forte campanha na imprensa, liderada por artistas, intelectuais, escritores e escritoras, cujo foco residia na associação do teatro de revista à “decadência” da produção teatral brasileira. No auge das disputas para a reinvenção da brasiliidade, o debate sobre a criação e a defesa do teatro nacional ganha força, muitos adeptos e ares de regeneração. Os homens e mulheres do campo das letras se envolvem, estrategicamente, para legitimar um lugar no espaço público e na disputa entre linguagens e plateia. Dito de outra maneira, a percepção dos letrados de que o palco é espaço relevante para alcançar as ruas, os leitores e a venda de livros e jornais.

No debate, de um lado, aparece a crítica à limitação de repertório das peças, à ausência de texto elaborado esteticamente, ao domínio de companhias, diretores, atores, atrizes e textos estrangeiros, à excessiva preocupação em agradar o gosto do público, à prioridade de ganho financeiro por parte de empresários do ramo. De outro, encontra-se a defesa da representação de textos brasileiros e a valorização de autores nacionais, além da cobrança, ao poder público, de

¹²⁰ SILVA, op. cit., p. 191.

subvenção para o teatro, ao lado de criação de escolas e conservatórios de arte dramática. O que significa valorizar o “teatro sério”, em detrimento do texto comercial. Além disso, o viés de classe social, um sentido de superioridade intelectual diante do gosto popular tido como de qualidade questionável. Nessa perspectiva, é claro que “circos, melodramas, revistas e operetas refletiam como espelho um povo não civilizado, não educado, que não cultuava o que era arte”.¹²¹

A polêmica é temporalmente extensa e envolve atores de diferentes matizes, desde a metade do século XIX – com a crítica a João Caetano, acusado de ter monopolizado a cena teatral e ser causa da “decadência” – até os anos 1920, com participação de Machado de Assis, João do Rio, Coelho Neto, Carmen Dolores, Júlia Lopes de Almeida e Lima Barreto, para citar alguns. Na perspectiva de tornar a cena teatral também espaço de função civilizatória, é formada, em 1882, a Associação Iniciadora do Teatro Nacional, e um grupo de escritores funda, em 1895, a Sociedade do Teatro Brasileiro, estando entre eles Araripe Júnior, Moreia Sampaio, Artur Azevedo, entre outros. No ano de 1866, Machado de Assis registra a crítica e entra no debate:

Para que a literatura e a arte dramática possam renovar-se, com garantia do futuro, torna-se indispensável a criação de um teatro normal. Qualquer paliativo, neste caso, não adianta coisa nenhuma, antes atrasa, pois que é necessário ainda muito tempo para colocar a arte dramática nos seus verdadeiros eixos. A iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado, o Estado, que sustenta uma academia de pintura, arquitetura e estatuária, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma cena-escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto público.¹²²

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 168.

¹²² ASSIS, Machado de. O teatro nacional. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, tomo III, p. 862.

Machado argumenta a necessidade de uma produção diferente dos gêneros ligeiros, nos quais a dramaturgia textual é apenas um elemento em meio à coreografia, sonoplastia, cenografia com trucagens e malabarismos, com performance vocal e corporal. E o crítico literário José Veríssimo registra críticas duras à arte dramática em *História da Literatura Brasileira* (1912):

Seja defeito da mesma sociedade dramatizada, seja falha do engenho dos nossos escritores de teatro, é fato que nenhum nos deu já uma cabal impressão artística da nossa vida ou representação dela que não venha eivada de mal disfarçados exotismos de inspiração, de sentimento e de estilo.¹²³

Já as queixas dos intelectuais, nas décadas iniciais do século XX, referiam-se à inconstância do público, a espetáculos nacionais instáveis em sua qualidade estética, à campanha desfavorável na imprensa, ao predomínio de companhias estrangeiras, sobretudo portuguesas. Mas, argumenta João do Rio: “Mesmo no momento em que os atores nacionais se queixam da ingratidão do público, mesmo neste momento, os teatros rebentam de gente, com as salas abarrotadas”.¹²⁴

A tensão fica mais acirrada com a polêmica entre Artur Azevedo e Coelho Neto sobre as revistas do ano e seu papel para a decadência do teatro nacional, deixando clara a ambiguidade do autor de *O mambembe* (1904): defende enfaticamente a revista como um gênero “em que pode haver arte, dependendo apenas do talento do escritor e da qualidade de sua encenação [...] ao mesmo tempo em que revela, às vezes explicitamente e às vezes nas entrelinhas de seu discurso, um certo desprezo pelo gênero e pelo teatro ligeiro”.¹²⁵

¹²³ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 368.

¹²⁴ RIO, João do [Paulo Barreto]. Os artistas nacionais. In: PEIXOTO, op. cit., p. 71.

¹²⁵ MENCARELLI, op. cit., p. 89.

O cronista e poeta Olavo Bilac também entra em cena para lamentar a invasão dos palcos por artistas estrangeiros:

Estão abertos quase todos os teatros do Rio.

A ópera, o drama, a opereta, a comédia, a revista estão à disposição do público, que só tem a dificuldade da escolha. E vamos ter ainda uma porção de cousas novas e um punhado de celebridades, da França, da Itália e de Portugal.

Vários cronistas, Artur Azevedo à frente, lamentam a sorte tristíssima dos artistas nacionais, expulsos dos palcos pela invasão de artistas estrangeiros, e condenados à tortura da vadiação forçada, ou às amarguras das incertas peregrinações do mambembe pelas cidadezinhas do interior.¹²⁶

No calor dos debates e polêmicas, Artur Azevedo torna-se uma das principais vozes na luta para a construção de um espaço financiado pelo governo com a finalidade de desenvolver a dramaturgia brasileira, sobretudo com a apresentação de peças literárias. Apesar de aprovado por lei desde 1895, sua construção começou em 1905. E o dramaturgo faleceu antes da inauguração, realizada em 1909.

Apesar do desejo de intelectuais e artistas, a lógica do mercado se impôs com força frente às disputas para a inserção da produção literária brasileira nos palcos. Em agosto de 1909, o *Jornal do Brasil* publica “A questão do teatro: carta aberta ao dr. Serzedello Correia, prefeito do Distrito Federal”, de autoria do revistógrafo e caricaturista Raul Pederneiras. O artigo traz “a crítica à concessão provisória do Theatro Municipal ao empresário Francisco de Mesquita” e a “ojeriza” das companhias portuguesas aos dramaturgos brasileiros.¹²⁷ O

¹²⁶ BILAC, Olavo. Crônica. In: DIMAS, op. cit., v. II, p. 170.

¹²⁷ SANTOS, Phelippe Celestino P. *O teatro nacional na Belle Époque tropical: teatro da Exposição Nacional de 1908 e a temporada oficial de 1910 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2024, p. 338.

artigo arregimentou o apoio de muitos escritores e escritoras, como Carmen Dolores e Júlia Lopes de Almeida.

E enquanto isso, os gêneros do teatro ligeiro prosseguiam com sucesso de público e pautando as conversas e festas nas ruas:

Preferidos das plateias, os gêneros musicais permaneciam incólumes às discussões entre intelectuais e artistas acerca da necessidade de se fundar um teatro dito “sério” no país. As revistas de ano, as burletas, as mágicas, as operetas, as paródias e os vaudevilles atraíam multidões aos teatros, possibilitando a criação de um rico mercado em que trabalhava um grande número de atores e atrizes, empresários, autores, ensaiadores, cenógrafos, assim como diversos outros profissionais relacionados às montagens dos espetáculos.¹²⁸

A diversidade de estilos, linguagens, tipos e encenações demonstra a intensidade da produção cultural e artística do período que, apesar de tudo, muitas páginas da historiografia dos palcos brasileiros registram como exemplo de pobreza cultural e decadência. “Mais do que uma lamentação, o debate sobre o declínio da cena é a maneira pela qual a sociedade do espetáculo esclarece as questões e os desafios que lhe são colocados, são propostas, caminhos a serem seguidos e as posições de cada ator são explicitadas”.¹²⁹

E a complexidade do período fica visível quando abordada a partir das redes tecidas entre as ruas e a produção literária e artística na cidade do Rio de Janeiro. Redes feitas de circularidade e interconexões entre linguagens e gêneros. Acompanhar os rastros dos agentes indica, ainda, a capacidade de trânsito de escritores e artistas entre diferentes

¹²⁸ FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2021, p. 322.

¹²⁹ POLLETI, Daniel. As artes cênicas como objeto de polêmica: o debate sobre a “decadência do teatro nacional” (Rio de Janeiro, 1822-década de 1920). *Revista História*, São Paulo, n. 183, a02824, 2024.

representações e espaços. Sobretudo, destaca-se o campo de tensões entre a literatura e a nascente cultura de massas nos anos 1920, o que confere profundidade histórica ao presente. Afinal, persistem em nossos dias leituras múltiplas numa cidade plural, bem como as pressões para autores se adaptarem a variados formatos de criação e suportes midiáticos.

E, ainda, as ruas, vistas a partir da circularidade das redes, mostram o interessante ponto de intersecção, e tensão, do popular com a cultura letrada. Se, de um lado, os intelectuais estavam interessados em conhecer e defender a cultura da cidade (e do país) “encantadora e bárbara” (como a expressão de João do Rio bem sintetizou), de outro, não se pode delimitar ou determinar, numa leitura de mão única, “o uso que os meios populares fazem das culturas definidas e impostas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem”.¹³⁰

Dito de outra maneira, as ruas e suas redes permitem a visualização de meios e estratégias para o que está à margem escapar ao poder, mesmo que dentro das teias do mesmo poder – no campo do entretenimento, mercado e cultura de massa – e conseguir a reinvenção, a alegria, a subversão. A margem reinventa-se, revidando o olhar que lhe é dirigido pela elite letrada e/ou endinheirada, marcando sua presença. Processo que permite a lembrança das imagens utilizadas pelo crítico Silviano Santiago acerca da produção do escritor latino-americano: “O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”.¹³¹

¹³⁰ CERTEAU, op. cit., 1994, p. 39.

¹³¹ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 16.

Ruas da Criação em Lima Barreto

*Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar*

*Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver*

*Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar*

*Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar*

(Candeia, *Preciso me encontrar*)¹³²

Redes e Retalhos

Se é possível pensar a noção de rede para acompanhar o imbricamento entre as produções culturais, os espaços e os agentes na cidade do Rio de Janeiro, esta também é uma noção

¹³² Canção composta por Candeia [Antônio Candeia Filho] e gravada por Cartola [Agenor de Oliveira]. In: CARTOLA. **Cartola**. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1976.

extremamente produtiva para refletir acerca dos processos de criação. É bem conhecida a imagem do escritor carioca Afonso Henriques de Lima Barreto como observador da paisagem urbana por várias perspectivas. Mas, como podem ruas e redes se associarem ao processo criativo?

Para começar a responder, vale lembrar que rede é “o traço deixado por um agente em movimento”,¹³³ e suas diferentes matrizes filosóficas tratam de multiplicidade, movimento e abertura, coadunando-se com a possibilidade de pensar a criação. Podem, portanto, ser acionadas para a compreensão da criação artística. É o que discute Cecília Salles em *Redes da criação: a construção da obra de arte*. Para a autora, a criação é vista como rede relacional complexa, o que significa pensar “o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções”.¹³⁴ Assim, a tessitura dos processos constitui-se por interações e torna-se dinâmico porque opera no campo das incertezas e da tensão, entre tendências e acasos.

E como acessar as ruas e os processos de criação do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*? Para o estudo da dinâmica da criação em Lima Barreto, considero os cadernos por ele denominados *Retalhos* um material relevante, desordenado e heterogêneo. São cadernos nos quais foram colados recortes de jornais contendo assuntos diversos, desde acontecimentos políticos e culturais até críticas às suas obras, recortadas e ali arquivadas, além de estudos e esboços de textos iniciais para contos e romances. Têm como suporte o papel, em cadernos com as folhas totalmente ocupadas, em frente e verso, por recortes de jornais acompanhados do registro da data e do veículo de publicação, sem observar clara sequência

¹³³ LATOUR, op. cit., p. 194.

¹³⁴ SALLES, Cecília. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2016, p. 24.

cronológica ou temática. Algumas anotações manuscritas são feitas à margem desses recortes, na horizontal ou vertical, de acordo com os espaços que sobram na folha de caderno. Lima Barreto colecionava também os retalhos de jornal que recebia de presente. Depois, colava-os num caderno, sem uma sequência precisa de datas. Ao lado dos recortes, aparece às vezes uma observação ou um pequeno texto manuscrito, comentando o “retalho”/recorte ou sobre assunto diverso.

O escritor carioca não esconde ser um colecionador de retalhos. Em “Considerações oportunas”, afirma: “Tenho retalhos de jornais franceses que cortei há anos, para me documentar, noticiando tão repugnantes fatos acontecidos em França e perpetrados por soldados franceses”.¹³⁵ E na crônica que abre o volume *Marginália* (título escolhido pelo escritor) informa aos leitores que, diante da dificuldade para compreender a questão dos “poveiros”,¹³⁶ buscou ajuda nos recortes de diferentes jornais para resolver os dilemas sobre o assunto a tratar no jornal, expondo seu método: “cortar as notícias dos jornais, colar os retalhos num caderno e anotar à margem as reflexões que esta e aquela passagem me sugerissem. Organizei assim uma ‘marginália’ a esses artigos e notícias”.¹³⁷

A prática de colecionar recortes de jornais e/ou cadernos de anotações não é peculiar somente a Lima Barreto. Guimarães Rosa anotava em seus cadernos histórias contadas por sertanejos, ouvidas durante suas viagens. Usava esses registros

¹³⁵ BARRETO, Afonso Henrques de Lima. Feiras e mafuás. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956b, p. 193.

¹³⁶ Pescadores oriundos de Póvoa de Varzim (trabalhavam no Brasil, mas nunca se naturalizaram) criaram uma associação, “poveiros”, da qual só podiam fazer parte portugueses nascidos naquela região de Portugal. Essa ação provocou inúmeros episódios de violência por parte da população em nome do nacionalismo e do violento controle das autoridades republicanas.

¹³⁷ Idem. *Marginália*. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956c, p. 32.

orais como sugestões para descrições de espaços e também para temas de contos. O caso mais emblemático é o de André Gide, que manifestou o desejo de escrever um romance a partir de *fait divers*¹³⁸ colecionados pelo autor durante muitos anos: “Voltei a pegar esta manhã alguns recortes de jornal atinentes ao caso dos moedeiros falsos. Lamento não ter conservado um maior número deles. Eles são do jornal de Rouen, de setembro de 1906. Creio que é preciso partir daí sem procurar por mais tempo construir a priori”.¹³⁹

Considerando o que caracteriza os cadernos *Retalhos*, isto é, a não linearidade cronológica na colagem dos recortes; a presença de notas avulsas para registrar impressões e diferentes formas de linguagem colhidas nas ruas; os registros da tradição literária nas observações de leitura; a pesquisa de acontecimentos da memória cultural; esboços e versões de textos; observações sobre vida literária e circulação de seus livros; enfim, a pluralidade de interações e inferências permite a utilização do conceito de rede para abordagem de sua complexidade. Os cadernos *Retalhos* sugerem constituir um ambiente propício para o movimento das redes e cruzamentos de textos e linguagens, de tendências que sugerem interconexões, que não fornecem caminhos retos e definidores, mas podem apontar princípios, escolhas, ações do escritor.

Pode-se pensar na expressão “retalhos” ainda como rastro dos agenciamentos dos atores em movimento – rede portanto –

¹³⁸ Segundo Dominique Kalifa, o *fait divers* é herdeiro dos *canards* (jornais de categoria inferior e, em alguns casos, com notícias falsas e melodramáticas) e sempre ocupou um lugar de primeiro plano nos relatos da imprensa. É herdeiro também do relato de crime, “logo promovido a tema fixo ou mesmo a símbolo capaz de traduzir o ambíguo fascínio pela transgressão que se encontra no próprio âmago do *fait divers*”. Cf. KALIFA, Dominique. *A tinta e o sangue: narrativas sobre crimes e a sociedade na Belle Époque*. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: UNESP, 2019, p. 30.

¹³⁹ GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 139.

com o potencial de mostrar o jogo complexo de conexões relevantes para a compreensão das escolhas temáticas e estéticas realizadas pelo escritor. E essa rede se torna visível, em certa medida, pela conexão forte entre a rua e os cadernos.¹⁴⁰ Observa-se um escritor crítico de seu tempo e pesquisador da realidade cultural, estudioso da tradição literária, leitor e crítico de jornais. Para Lima Barreto, os recortes de jornais constituíam matéria-prima a partir da qual escolhia, manipulava e transformava, deixando pistas das tendências do processo criativo a partir da coleção de “retalhos”.

É preciso destacar que a desordem, a dispersão, o fragmentário, o teor multiforme característico da coleção são marcas da fecundidade do processo de criação do escritor carioca. Longe, portanto, da tosca associação entre os passos trópegos nas ruas, porque visto como bêbado, e o relaxamento e a precariedade dos textos, os *Retalhos* realizam a mediação entre as ruas, as redes e as obras.

Das ruas para os cadernos: alguns exemplos

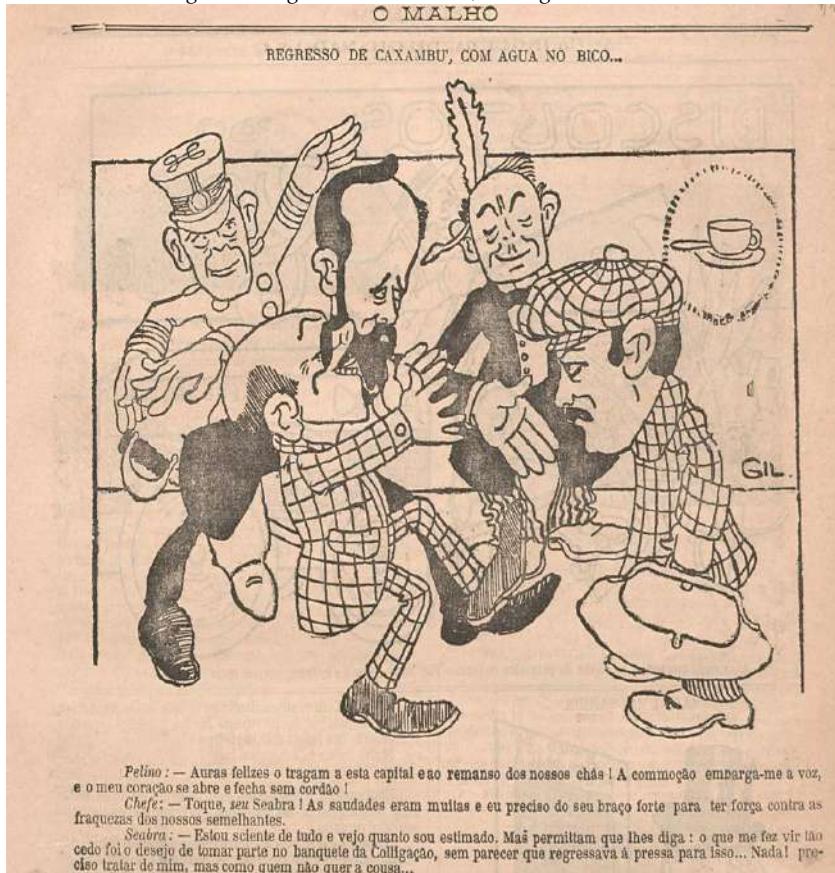
Na capital carioca, podemos destacar os cafés e as redações de jornais como expoentes da intensa vida literária e atividade cultural, e Lima Barreto dela tanto participou ativamente, quanto trouxe a rua para os cadernos, crônicas e romances. Um interessante exemplo desse processo está na permanência de Pelino Guedes¹⁴¹ nos cadernos e nas obras. Figura muito

¹⁴⁰ SALLES, op. cit., 2011, p. 45.

¹⁴¹ Pelino Joaquim da Costa Guedes, jornalista, biógrafo, poeta, professor, foi secretário de José Joaquim Seabra, ministro do Interior e Justiça no governo de Rodrigues Alves, de 1902 a 1906. Publicou os livros de poemas *Nuvens esparsas* (1873), *Saudades do sertão* (1899), *Sombras* (1877). As biografias que produziu tinham o perfil de louvor aos biografados e destacam-se *A escola: biografia de Amaro Cavalcanti, ministro da Justiça* (1897), *O Marechal Bittencourt, a vítima do dever* (1898). Cf.: BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893. 7 v.

presente nas crônicas diárias dos jornais cariocas, quer em registros fotográficos, quer por meio de caricaturas. São muitas as referências humorísticas, na imprensa, às suas biografias sempre de caráter encomiástico, aos livros de poemas, às funções na administração pública. Exemplo dessa presença nos jornais, e na rua, pode ser identificado no diálogo que acompanha a caricatura de Gil, em *O Malho*, de 14 de outubro de 1905, com ênfase na linguagem profusa de Pelino Guedes:

Figura 1: Regresso de Caxambu, com água no bico¹⁴²
O MALHO



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.¹⁴³

¹⁴² Transcrição do texto da charge:

“Pelino: — Auras felizes o tragam a esta capital e ao remanso dos nossos chás! A comoção embarga-me a voz, e o meu coração se abre e fecha sem cordão!

Chefe: — Toque, seu Seabra! As saudades eram muitas e eu preciso do seu braço forte para ter força contra as fraquezas dos nossos semelhantes.

Seabra: — Estou ciente de tudo e vejo quanto sou estimado. Mas permitam que lhes diga: o que me fez vir tão cedo foi o desejo de tomar parte no banquete da Coligação, sem parecer que regressava à pressa para isso... Nada! preciso tratar de mim, mas como quem não quer a cousa...”.

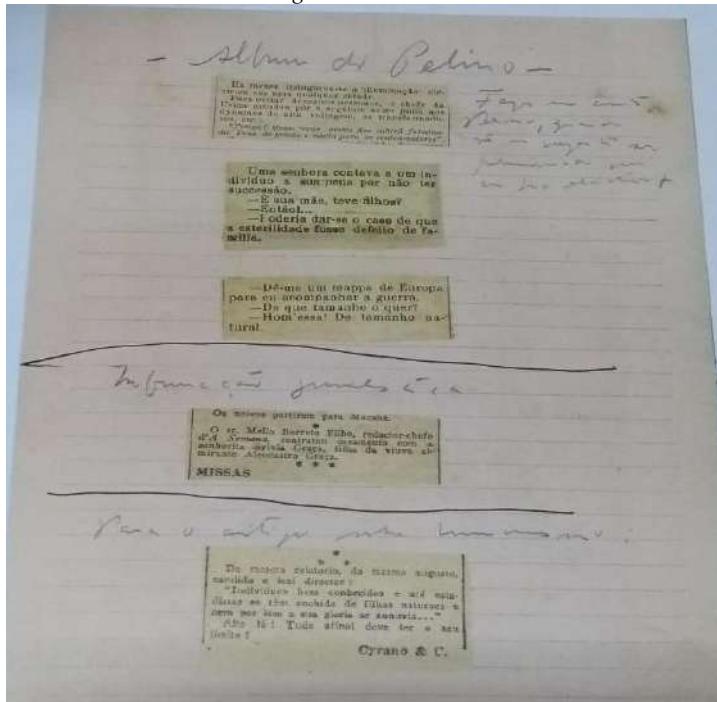
¹⁴³ Disponível em https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/116300/per116300_1905_00161.pdf. Acesso em 7 jan. 2025.

Muito popular nos jornais, é sempre citado por diferentes cronistas porque presente na vida política. Diz um articulista da *Revista da Semana*: “O sr. Pelino Guedes é um dos homens que mais devem estar ao par das opiniões dos políticos desta terra, pois a seu lado tem um dos ministros mais espertos que conheço.¹⁴⁴ O personagem está presente também nos cadernos *Retalhos*, sempre ao lado de recortes de jornais associados a situações bizarras e ridículas do cotidiano.

Na primeira parte do recorte a seguir, temos a coleta de cenas humorísticas enfeixadas para o “Álbum de Pelino”, com a observação “fazer um conto”. No meio, um recorte sobre uma situação banal do cotidiano ironizada pelo escritor com a legenda “informação jornalística”. E por último, na mesma página, um recorte de jornal acompanhado da observação “para o artigo sobre bovarismo”.

¹⁴⁴ [MACHIAVEL]. *Revista da Semana*, n. 225, p. 1559, 4 set. 1904.

Figura 2: Retalhos.



Fonte: Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (fotografia da autora).

Transcrição do conteúdo dos recortes de jornal enfeixados com o nome de “Álbum do Pelino” e acompanhados da observação lateral “fazer um conto a respeito”:

Há meses inaugurou-se a iluminação elétrica em uma qualquer cidade.

Para evitar desastres pessoais, o chefe da usina mandou pôr o seguinte vis junto aos dínamos de alta voltagem, os transformadores etc.: “Perigo” Quem tocar nestes fios cairá fulminado. Pena de prisão e multa para os contraventores.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Esse fragmento ou recorte foi incluído no *Diário íntimo*, organizado pelo biógrafo Francisco de Assis Barbosa, à página 175. Os demais trechos dos recortes não foram publicados. Cf. BARRETO, Afonso Henrique de Lima. *Diário íntimo. Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956d, v. 14, p. 121.

Uma senhora contava a um indivíduo a sua pena por não ter sucessão.

— E sua mãe teve filhos?

— Então!...

— Poderia dar-se o caso de que a esterilidade fosse defeito de família.

Dê-me um mapa da Europa para eu acompanhar a guerra.

— De que tamanho o quer?

— Hom'essa! De tamanho natural.

Pelino Guedes é figura constante nas obras de Lima Barreto, das muitas crônicas ao romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919).¹⁴⁶ Para a recepção crítica, a sua presença na obra do escritor é explicada somente como mágoa e ressentimento, por ter esse funcionário do governo atrasado os trâmites da aposentadoria de seu pai. São muitos, e de diversos períodos, os exemplos de crônicas com a presença do personagem Pelino, como em “Padres e frades”, que consta do volume *Vida urbana*, publicada no periódico *Lanterna*, de 23 de março de 1918. “Eu, senhor doutor Venceslau Brás, sou budista, e, quando embarcar, quero um bonzo ao meu lado, mesmo que seja o Pelino Guedes. O que esses padres querem é solidificar a burguesia, à custa de fingir caridade e piedade. Mas eu fico aqui sempre com os meus protestos.”¹⁴⁷ Na crônica o escritor expressa sua insatisfação acerca do embarque de padres católicos em navios de guerra brasileiros que ficariam a serviço da Inglaterra, no contexto da Primeira Guerra.

¹⁴⁶ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956e, v. 4.

¹⁴⁷ Idem. *Padres e frades*. In: *Vida urbana. Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956f, v. 11, p. 140.

No mesmo volume *Vida urbana*, está a crônica “Cada raça tem um calino”, publicada no jornal *A.B.C.*, em 23 de fevereiro de 1918. Nela, o escritor comenta longamente o teor da biografia, escrita pelo biógrafo dos famosos, sobre Amaro Cavalcanti, que fora ministro da Justiça no governo de Prudente de Moraes e “mereceu a honra de ser biografado pelo Senhor Pelino Guedes”. Ironicamente, Lima Barreto avisa aos leitores:

Aproveito o ensejo para acusar o recebimento de outro “trabalhinho” do doutor Pelino – a biografia do doutor Sabino Barroso, ex-ministro, e essa obra é sobremodo notável, pois encerra nesta modesta frase o *maximum* da inteligência de seu autor: – “A biografia é a história da vida de um homem”.¹⁴⁸

E o “doutor Pelino é figura relevante no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, publicado em 1919, e a “Explicação necessária”, redigida pelo pseudoautor, o narrador Augusto Machado, traz a data de 1906. Lima Barreto publicou, no *Diário de Notícias*, em 1910, um capítulo inédito do romance, chamado “Conversas com Gonzaga de Sá”. E, em 1918, apareceu no periódico *Lanterna* uma parte do capítulo I do mesmo romance, com o título “O inventor e a aeronave”. Em carta a Carlos Suissekind de Mendonça, o escritor alerta que “o *Gonzaga de Sá* foi o único livro que comecei e acabei”.¹⁴⁹

A obra é apresentada ao leitor mediante um prefácio ficcional. Segundo Gérard Genette, esse tipo de paratexto precisa constituir uma ficção com muitos detalhes convincentes, sendo que o meio mais eficaz “parece ser simular um prefácio sério, com todo o aparato de discursos, de mensagens, isto é, de

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 135 (grifos no original).

¹⁴⁹ Idem. *Correspondência II. Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956g, v. 17, p. 178.

funções que isso comporta.¹⁵⁰ E, nesse ponto, Lima Barreto segue o figurino, apresentando, depois da “Advertência” assinada pelo autor, outro texto, denominado “Explicação necessária”, assinada por Augusto Machado, narrador e pseudoautor. Nela há a justificativa para a escrita da obra que se oferece ao público, uma biografia do personagem Gonzaga de Sá, inspirada em figuras de perfil distinto: Pelino Guedes e Plutarco: “A ideia de escrever esta monografia nasceu-me da leitura diurna das biografias do doutor Pelino Guedes. São biografias de ministros, todas elas, e eu entendi fazer as dos escribas ministeriais”.¹⁵¹

A outra fonte ou modelo citado é Plutarco, mestre da biografia do mundo romano, lido como um contemporâneo pelos renascentistas e alcançando com *Vidas paralelas* o prestígio de se tornar leitura predileta de Rousseau até que, no início do século XIX, o gênero caiu em descrédito. “O objetivo capital do projeto de Plutarco é revelar os traços de destaque de um caráter psicológico em sua ambivalência e complexidade, inaugurando assim o gênero da vida exemplar com tons moralizantes”.¹⁵² O pseudoautor do romance faz a justificativa da escolha dos métodos e modelos e, com profunda ironia, retira a seriedade do gênero estabelecido na tradição ocidental, dedicado a ministros, heróis, “os grandes homens”, assumindo-se um imitador:

É um estimulante que procuro, e uma imitação que tento. Plutarco e o doutor Pelino, mestres ambos no gênero, hão de perdoar esse meu plebeu intento, de querer transformar tão

¹⁵⁰ GENNETE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009, p. 245.

¹⁵¹ BARRETO, op. cit., 1956e, p. 29.

¹⁵² DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 127.

excelso gênero de literatura moral – a biografia – em específico de botica.¹⁵³

Nesse romance, é exatamente a miudeza, o tom menor da vida e seus desencontros o que move a simulação de biografia no relato das experiências de um sujeito comum, inexpressivo para as opiniões alheias. E a imagem da rua alcançou os cadernos e contaminou a obra literária. A linguagem prolixo e copiosa de Pelino Guedes, motivo de riso nos jornais e nas esquinas, funciona como mote para a problematização do gênero biográfico e do romance, gênero que contribuiu para a construção da interioridade psicológica e da afirmação do individualismo na cultura burguesa.

A problematização desse processo não escapa a Lima Barreto. Questionar os limites do indivíduo, estender as fronteiras entre os gêneros, para expor os conflitos da subjetividade, representa uma forte característica da sua produção literária. Estabelece-se, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, a partir do prefácio “Advertência”, a delicada relação entre biografia, história e ficção, em uma obra que discute, em sua própria forma, a natureza da ficção estética e cultural. De maneira intrigante, o personagem biografado, no romance, é chamado pelo narrador de “historiador artista” (uma espécie de metáfora para esse processo), e o primeiro capítulo traz a alegoria “O inventor e a aeronave”, anunciada como texto encontrado entre os papeis velhos do próprio “historiador artista” Gonzaga de Sá. E o narrador confere a ele um precursor ilustre, Prosper Mérimée:¹⁵⁴

¹⁵³ Idem, *ibidem*, p. 31.

¹⁵⁴ Prosper Mérimée, escritor francês que se tornou célebre pelo conto que foi tema da ópera de Georges Bizet, *Carmen*; também arqueólogo, crítico de arte, historiador, filólogo e senador.

A sua ânsia e a sua febre de conhecimentos, tais como via nele, sempre a par do movimento intelectual do mundo, fazendo árduas leituras difíceis, deviam procurar transformar-se em obra própria, tanto mais que não era um repetidor e sabia ver fatos e comentar casos a seu modo.

[...] Mais tarde, porém, fiquei perfeitamente certo de que era só curiosidade intelectual, que o animava e mantinha nas suas leituras árduas, mesmo porque não se podia encontrar outra espécie de explicação, à vista da obscuridade a que se havia voluntariamente imposto.

Ele, como Mérimée, não tinha a quem oferecer colares de pérolas. Gonzaga, solitário, sem filhos, membro de família a extinguir-se, a quem iria dar a sua glória?¹⁵⁵

A alegoria é inserida logo depois da fictícia ressalva de que o narrador não é um competente escritor de biografia, e da “Advertência”, assinada por Lima Barreto. Nesse emaranhado de desculpas, o autor age como hábil romancista, quer na exploração de temas complexos – discutir a própria natureza das ficções –, quer na operação de transições, na exploração de pontos de vista diversos mas contraditórios. O escritor apresenta um inventor/criador que, aos olhos do leitor, também cria uma ficção, buscando convencê-lo o tempo todo de sua veracidade. Por isso, assina o romance com seu próprio nome, insere na trama elementos conhecidos de sua biografia e depois escreve uma “Explicação necessária”, como um prefácio, na expectativa de leitores sofisticados, capazes de perceber que o entrelaçamento de ficções é trabalho árduo, complexo e de efeitos imprevisíveis.

É interessante destacar o planejamento para entrelaçar ficções relatado nas anotações e esboços daquilo que foi reunido por Francisco de Assis Barbosa e denominado *Diário íntimo*, no ano de 1906. Vale lembrar novamente que a “Explicação

¹⁵⁵ BARRETO, op. cit., 1956e, p. 51.

necessária” traz também a data de 8 de outubro de 1906, embora o romance tenha sido publicado em 1919. Em uma sequência de tópicos registrados no *Diário íntimo* com assuntos do romance, no lugar do nome do narrador Augusto Machado, quem atua junto do personagem é nomeado como “eu”, aquele que registra notas e esboços no diário, o próprio Lima Barreto, como exemplifica o esboço da cena da morte do personagem-título. Nos registros e notas, há o esboço da delicada teia entre autobiografia, história e ficção:

XV – Morte de Gonzaga de Sá. Vou visitá-lo. Está de camisolão, a rasgar papéis e notas. Muito magro, a cabeça muito grande etc. De repente, sai do quarto, vem à sala de visitas, grita pela irmã, fá-la sentar ao piano, obrigando-a a tocar “Bamboula”¹⁵⁶ e morre num desfalecimento,¹⁵⁷ recostado num divã, dizendo:
— Que complicação... que peso... foi-se... afinal!
Estou eu, a irmã, o preto velho e o Aleixo Manuel.¹⁵⁸

E, voltando às ruas, são os cafés, confeitorias, além de livrarias e gabinetes de leitura, outros espaços de circulação e produção da vida literária carioca, cujos resultados se

¹⁵⁶ *La Bamboula (Danse des negres): fantaisie pour piano*, op. 2, de Louis Moreau Gottschalk, composta em 1848 em Nova Orleans, Louisiana (EUA). *Bamboula* é também o nome de um tambor e de uma dança típica de povos da África, disseminada na América e no Caribe durante a escravização. Cf. CANELAS, Letícia Gregório. Do canto na roça ao *bamboula*: canções, batuques, trabalho e resistência no processo de abolição da escravidão no Caribe francês. In: BUENO, André; DURÃO, Gustavo; GARRIDO, Mirian (orgs.). *História da África: debates, temas e pesquisas para além da sala de aula*. Rio de Janeiro: Edições Especiais Sobre Ontens, 2019. Disponível em www.revistasobreontens.site. Acesso em 2 set. 2025.

¹⁵⁷ Na versão do romance, publicada em 1919, é assim relatada a morte de Gonzaga de Sá: “Ao chegar ao jardim de sua casa, que olhava para a Lapa, para a Glória, para a Armação, para Niterói, contemplou o mar insondável, abaiou-se para colher uma flor que me oferecera, mas caiu, e morreu”. Cf. BARRETO, op. cit., 1956e, p. 43.

¹⁵⁸ Idem, op. cit., 1956d, p. 121.

estampam em polêmicas, em prosa e verso, letras de canções ou textos de teatro de revista, conversas de esquinas e personagens nos ranchos de Carnaval. É o que aponta o testemunho de Bastos Tigre, companheiro dos anos da juventude de Lima Barreto: “Aí se traçaram planos de grandes revistas de arte, de jornais de combate, de poemas, de romances [...] nasceram belos versos de Bilac, de Murat, de Emílio, de Severiano de Rezende, de Guimarães Passos, crônicas, conferências...”.¹⁵⁹

Os *Retalhos* guardam anotações manuscritas que foram reunidas, por Francisco de Assis Barbosa, com o título *Diário íntimo*. É bem interessante observar a anotação associada pelo biógrafo a 12 de janeiro de 1905, em que o escritor registra o encontro casual, na rua, com um conhecido, Mário Tibúrcio Carneiro, que é descrito detalhadamente. Ao final da anotação manuscrita, o escritor cola um recorte de jornal, em que um tal Dr. Plantão de Albuquerque promete, em um anúncio comercial, a cura da tuberculose, listando preços e endereço de consultório. São os *Retalhos*, portanto, uma coleção singular.

¹⁵⁹ TIGRE, Bastos. *Reminiscências: a alegre roda da Colombo e algumas figuras do tempo de antigamente*. Brasília: Thesaurus, 1992, p. 28.

O processo de recorte e colagem dos fragmentos de jornais, com temas e períodos diversos combinados a anotações manuscritas, aproxima-se do princípio da arte de colecionar na qual, segundo Walter Benjamin, é decisivo que “o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”,¹⁶¹ e ressignifica-os compondo uma espécie de enciclopédia mágica.

A coexistência de recortes de temporalidades e temas diversos assemelha-se ao movimento múltiplo das ruas, observatório do qual o escritor escolhe e combina imagens, personagens e cenas, produzindo, nos cadernos, novas correlações que poderão repercutir, ou não, na obra. A rua é, portanto, local de trabalho do escritor, e o Rio torna-se a cidade dos cafés: Café do Rio, Cascata, Paris, Papagaio, pontos preferidos das celebridades literárias.

As discussões, referências de livros, debates de crítica literária e social serão reunidas em recortes de jornais nos cadernos de Lima Barreto que, a princípio, frequenta a roda do Café Jeremias e, depois, se torna frequentador assíduo do Café Papagaio, junto com o grupo denominado “Esplendor dos Amanuenses”, formado por Bastos Tigre, Domingos Ribeiro Filho, Rafael Pinheiro, Amorim Júnior, Calixto, João Rangel, Carlos Lenoir, o Gil caricaturista, entre outros. Importante frisar que não durou muito essa convivência. Dez anos depois de encerrada a presença no Café Papagaio, Lima Barreto retoma essa temporada na crônica “Os galeões do México”, dedicada a Domingos Ribeiro Filho, publicada na *Gazeta da Tarde*, em 20 de maio de 1911:

¹⁶¹ BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BOLLE, W. (org.). *Passagens*. Trad. do alemão Irene Aron; trad. do francês Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006, p. 239.

Nós nos reuníamos, nesse tempo, no Café Papagaio. Áí pelas três horas, lá estávamos a palestrar, a discutir coisas graves e insolúveis. Como havia entre nós bem uns quatro amanuenses, o grupo foi chamado “Esplendor dos Amanuenses”, na intenção de mais justamente destacar aquelas horas de felicidade, de liberdade, em oposição às de inércia nas secretarias e repartições, quando, acorrentados à galé dos protocolos e registros, remávamos sob o chicote da Vida. E 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, da finança e da administração.¹⁶²

No romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, as cenas de ruas e cafés, filtradas pelos cadernos, são incorporadas à ficção. No capítulo IX, “O padrinho”, o narrador rememora as cenas do Café Papagaio:

Ao café, víhamos conversar. As palestras variavam e eram instáveis. Ocasiões havia em que começando pelo ementário do último rolo do Cassino, acabávamos examinando as vantagens de uma grande reforma social. Todos nós éramos reformadores. Pretendíamos reformar a moral e a literatura, com escalas pelo vestiário feminino e as botinas de abotoar. Nesse dia, na primeira mesa à porta de entrada, aos poucos, reunimo-nos quatro: o Amorim, o Domingos, o Rangel e eu. Quase completo o “Esplendor dos Amanuenses”, pois assim denominávamos as nossas reuniões, em vista da profissão da maioria dos convivas – amanuenses, que tinham as suas grandes horas de satisfação e jacundo prazer ali, em torno daquela mesa e com uma orgia regada a café, entre o enfado da repartição e as agruras dos lares difíceis.¹⁶³

¹⁶² BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Os galeões do México, apud BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*, 1881-1922. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1981, p. 126.

¹⁶³ BARRETO, op. cit., 1956e, p. 106-107.

O escritor ainda cria, no romance, uma conversa entre os amigos do café, interrompida pela chegada do protagonista Gonzaga de Sá:

A chegada do velho funcionário à nossa ruidosa roda causou-me surpresa [...] Por certa conversa que tive com ele, concluí que Gonzaga de Sá os achava [os cafés] indispensáveis à revelação dos obscuros, à troca de ideias, ao entrelaçamento das inteligências, enfim, formadores de uma sociedade para os que não têm uma à sua altura, já pela origem, já pelas condições de fortuna ou para os que não se sentem bem em nenhuma.¹⁶⁴

Poderosa estratégia para expor aos leitores e leitoras a relevância das ruas, seus cafés e boêmios, cujos debates, polêmicas e temas perpassam os cadernos e alcançam romances e contos. Os *Retalhos* sugerem que não são passos trôpegos de bêbado, como muitos críticos afirmam ainda, que tecem a obra, mas o sistema complexo e relacional de pesquisa, armazenamento, apropriações, ajustes, experimentações.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*.

Figura 4:Café Papagaio



Fonte: Hemeroteca Digital¹⁶⁵

Ópera ou circo?

No caderno *Retalhos* há um recorte de crônica publicada por Lima Barreto, no periódico *Tagarela*, em 23 de julho de 1903, sob o pseudônimo Ruy de Pina, intitulada “Ópera ou circo?”. Além dos recortes variados, o escritor colava nos cadernos crônicas lançadas nos jornais, seguidas, algumas, com traços de revisão, data e veículo de publicação. Também reunia recortes com as críticas recebidas sobre seus livros.

Vale lembrar que alguns dos volumes de crônicas foram originalmente preparados para publicação pelo próprio autor, que selecionava o material já publicado e, após correções e pequenos acréscimos, organizava-o em um livro. Depois integraram os volumes da coleção *Obras de Lima Barreto*, de 1956,

¹⁶⁵ *Tagarela*. Ano II, número 62, 30 de abril de 1903. Disponível em <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709689&pagfis=528>

com organização de Francisco de Assis Barbosa e colaboração de Antônio Houaiss e Manoel Cavalcanti Proença. São eles:

• *Feiras e mafuás* (v. 10): As crônicas do volume foram publicadas pela primeira vez pela editora Mérito, em 1953, a partir dos originais entregues por Lima Barreto ao editor Francisco Schettino. Quando publicado, o conjunto aproximou-se da organização inicial feita pelo escritor, e recebeu acréscimos de alguns textos conforme o critério do organizador, Francisco de Assis Barbosa.

• *Marginália* (v. 12): O título do volume pertence a Lima Barreto, que justifica sua escolha logo na primeira crônica, “A questão dos poveiros”. Publicado pela primeira vez em 1953, pela editora Mérito, também recebeu acréscimos do organizador.

• *Vida urbana* (v. 11): O título foi dado pelo organizador, Francisco de Assis Barbosa, e traz uma coleção de crônicas publicadas entre 1920 e 1922.

• *Bagatelas* (v. 9): Editado em 1923 pela primeira vez, um ano após a morte de Lima Barreto. Publicado pela Empresa de Romances Populares, sob a direção de Vasco Lima, a coletânea obedeceu ao critério de escolha do autor que, no texto de “Advertência” que abre o volume, assim a justifica:

Este pequeno livro não visa outro intuito senão permitir aos espíritos bondosos que me têm acompanhado, nos meus modestos romances, a leitura de algumas reflexões sobre atos, coisas e homens de nossa terra, que julgo, talvez sem razão, muito próprias a mim.

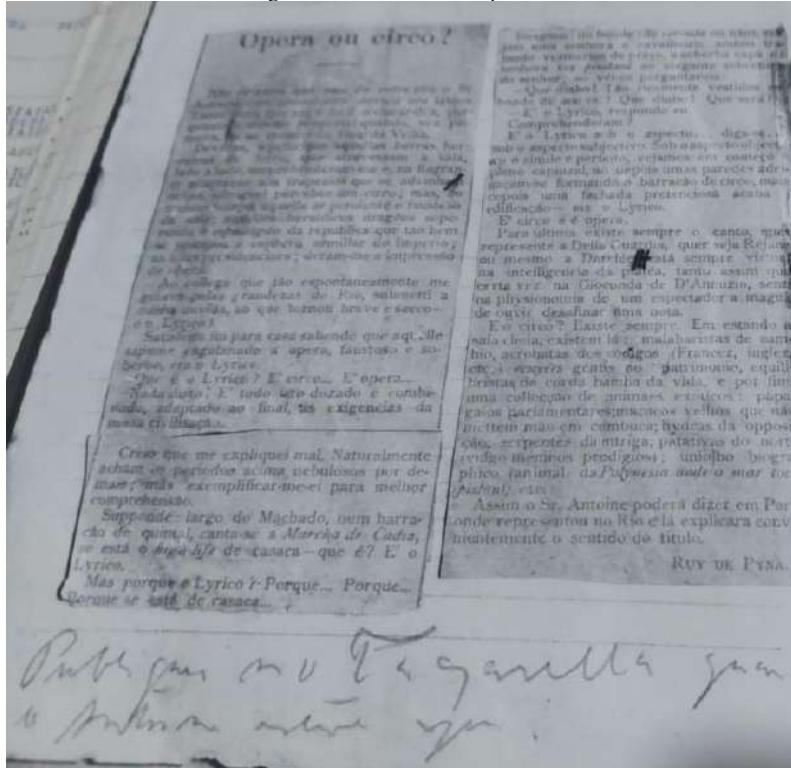
Aparecidos em revistas e jornais modestos, é bem de crer que tais espíritos não tenham lobrigado a existência deles; e é somente por esse motivo que os costuro em livro, sem nenhuma outra pretensão, nem mesmo a de justificar a minha candidatura à Academia de Letras.

Percebo perfeitamente que seria mais prudente deixá-los enterrados nas folhas em que apareceram, pois muitos deles não são lá muito inocentes; mas, conscientemente, quero que as inimizades que eles possam ter provocado contra mim se

consolidem, por quanto, com Santo Inácio de Loiola, penso que não há inimigo tão perigoso como não ter absolutamente inimigo.¹⁶⁶

Aqui o destaque é a crônica “Ópera ou circo?”, acima citada, recortada do jornal em que fora publicada, em 1903, e colada nos cadernos. O retalho é acompanhado da anotação manuscrita “Publiquei no *Tagarela* quando o Antoine esteve aqui”.

Figura 5 – Retalhos: Ópera ou circo?



Fonte: Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (fotografia da autora).¹⁶⁷

¹⁶⁶ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Bagatelas. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956h, v. 9, p. 37.

A nota que traz o verbo “publiquei”, no passado, ao lado de outros recortes na mesma página com datas diversas, mostra bem a complexidade temporal do conjunto dos *Retalhos*, sem qualquer linearidade cronológica na ordem das colagens. Na crônica, observa-se o narrador expondo sua inquietação, e espanto, acerca do espaço do Teatro Lírico, cuja dupla finalidade seria necessário esclarecer ao importante diretor teatral francês, de passagem pelo Rio, André Antoine:¹⁶⁸

Deveras, a princípio aquelas barras hercúleas de ferro, que atravessam a sala, lado a lado, surpreenderam-me e, na flagrante adaptação aos trapézios que se adivinham nelas, lobriguei perceber um circo; mas, ao mesmo tempo, aquele ar petulante e faustoso da sala; aqueles heráldicos dragões superando o *espadagão* da república se justapôs a esfera armilar do Império; as lojas presidenciais, deram-me a impressão de ópera.¹⁶⁹

Resolvida a dúvida com ajuda de um amigo interlocutor, o narrador completa: “satisfeito fui para casa sabendo que aquele tapume engalanado à ópera, faustoso e soberbo, era o Lírico”.¹⁷⁰ E o mais interessante vem a seguir, a síntese das funções para o

¹⁶⁷ O conteúdo do recorte, a crônica, foi publicada em: BARRETO, Afonso Henriques de [Ruy de Pina]. *Tagarela*: semanário humorístico. Rio de Janeiro, ano 2, n. 74, p. 5, 23 jul. 1903.

¹⁶⁸ André Antoine, ator, empresário, crítico teatral, crítico e diretor de cinema, pioneiro do drama naturalista (encenou dezenas de peças de escritores naturalistas), fundou em 1887 o Théâtre-Libre, encenando peças de escritores naturalistas contemporâneos. Veio ao Brasil em 1903 e, entre os dias 1º e 23 de julho, ele e sua trupe ocuparam o Teatro Lírico, apresentando em torno de trinta peças. “Seus espetáculos foram tão admirados quanto criticados por nossos intelectuais” e, no clima das discussões sobre o naturalismo no teatro, protagonizou uma polêmica com Artur Azevedo. Cf. FARIA, João Roberto. André Antoine no Brasil: a polêmica com Artur Azevedo (2001). *Sala Preta*, São Paulo, n. 1, p. 223-223. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p223-233>. Acesso em 25 ago. 2023.

¹⁶⁹ BARRETO [Ruy de Pina], op. cit., 1903 (grifos no original).

¹⁷⁰ Idem, ibidem.

espaço, a depender da reação dos frequentadores e dos espetáculos encenados:

É circo e é ópera.

Para a última existe sempre o canto, quer represente a Dall Guardia, quer seja Réjane ou mesmo a Darclée, está sempre virtual na inteligência da plateia, tanto assim que certa vez na Gioconda de D'Annunzio, senti na fisionomia de um espectador a mágoa de ouvir desafinar uma nota.

E o circo? Existe sempre. Em estando a sala cheia, existem lá malabaristas de câmbio, acrobatas dos códigos (francês, inglês etc.) *écuyées gentis* no patrimônio, equilibristas da corda bamba da vida, e por fim, uma coleção de animais exóticos: papagaios parlamentares; macacos velhos que não metem mão em cumbuca; hidras da oposição; serpentes da intriga; patativas do norte (vulgo meninos prodígio); uniolho biográfico (animal da *Polynesia onde o mar toca piston*) etc.

Assim o Sr. Antoine poderá dizer em Paris onde representou no Rio e lá explicará convenientemente o sentido do título.¹⁷¹

Para melhor compreensão da importância do recorte da crônica no caderno, primeiro é necessário um passeio pelos registros da época acerca do desenho do Teatro Lírico. O jornalista, poeta, cronista, memorialista, teatrólogo e historiador Luís Edmundo assim descreveu o espaço:

O melhor teatro da cidade é o Lírico, uma ruína dourada, mostrando uma reles entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal-ajambrada, sorrindo debaixo de densas gaforinhas postas em caramanchão e usando, nas noites de grandes *premières*, luvas brancas com punhos de celuloide.

Não esquecer o pulgueiro que é notável.

¹⁷¹ Idem, ibidem (grifos no original).

A grande atriz Réjane, quando aqui chegou e lhe mostraram a almanjarra vazia dos ouropéis com que se ataviava nas grandes noites de espetáculo, não se conteve e disse:

— *Mais, c'est um cirque!*¹⁷²

Mesmo com a precariedade da estrutura, no espaço do Lírico acontecia toda a dramatização da plateia, tornando-se palco para a elite carioca. Fundado em 1871, teve muita importância no Império e na Primeira República e funcionou até 1934. “Em suma, a importância do Lírico não derivava do fato de representar ao palco as fantasias da elite, e sim de tornar manifesta nos camarotes a própria realidade dela”.¹⁷³

O primeiro ponto a observar é a coerência entre os relatos sobre a estrutura física e funcionalidade do teatro em questão e a crônica “Ópera ou circo?”. E outro ponto a destacar é a interessante ambiguidade na referência a diferentes animais (“papagaios parlamentares”, “serpentes da intriga” etc.). Se, de fato, havia um amplo acesso pelos fundos do edifício, que permitia a entrada desde animais de porte grande (para as atividades circenses) até carruagens, a esse dado o escritor acrescenta o viés satírico, que tanto permite atingir figurões do período, quanto faz uma breve analogia à linguagem que marcou a polêmica entre André Antoine e Artur Azevedo.

Apesar de fiel seguidor de Francisque Sarcey – renomado crítico de teatro francês que não se encantou com as inovações de Antoine, tampouco com as peças de cunho naturalista –, Artur Azevedo recebeu com simpatia e entusiasmo, num primeiro momento, o grupo francês. Mas, depois publicou sucessivas críticas com restrições e ironias ao trabalho do diretor do Théâtre-Libre, que logo respondeu. Em uma de suas

¹⁷⁰ EDMUNDO, op. cit., v. 2, p. 429.

¹⁷³ NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 103.

conferências, afirmou ter ouvido, antes da viagem ao Brasil, “disparates relativos a serpentes nos arredores dos hotéis e bandos de macacos nas ruas”. E completa que “não viu os tais macacos e papagaios nas ruas do Rio de Janeiro” e que, “à guisa de serpente”, o que encontrou “foi tão somente o velho espírito de Sarcey, que eu supunha adormecido no paraíso dos folhetinistas, e que descobri agachado sob as flores de um dos vossos críticos principais”.¹⁷⁴

Vale ainda observar, na crônica de Lima Barreto, a demonstração da circularidade de públicos, gêneros, espaços e linguagens. O público que frequentava circos também assistia óperas, público formado por “moradores do centro e dos bairros, frequentadores das óperas, dos gêneros ligeiros, dos cabarés, dos cafés-concerto, dos *music-halls*, dos carnavalescos, pelos letrados, pelos intelectuais, pelos analfabetos, pelos trabalhadores em geral e, como diria uma propaganda circense, ‘etc., etc., etc.’”.¹⁷⁵ Na intercambialidade de espetáculos e produções culturais, o circo competia diretamente com o Lírico, construído com a dupla finalidade de ser teatro e circo que “antes mesmo de ser Imperial Teatro D. Pedro II, era popularmente conhecido como Circo da Guarda Velha.”¹⁷⁶

A crônica, publicada em 1903, tendo como mote a dúvida expressa na pergunta “Ópera ou circo?”, não apenas demonstra o fato de o escritor ser bem informado sobre a cena teatral do período, como o mesmo episódio ganha relevância com a sua inserção no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. No romance, o narrador, Augusto Machado, recebe o convite do amigo Gonzaga de Sá para assistir a uma representação teatral no Lírico e, com olhar de curiosidade, admiração e estranhamento, assim descreve o espaço do teatro:

¹⁷⁴ ANTOINE, apud FARIA, op. cit., p. 223-233.

¹⁷⁵ SILVA, op. cit., p. 151.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*.

Notei-lhes o forro de reles papel pintado, o assoalho de tábuas de pinho barato; alonguei o olhar pelo corredor e além de acanhados, julguei-os sujos, vulgares, a guiar as pessoas para lugares escusos. O teto sempre me intrigou. Com os seus varões de ferro atravessados, supus que se destinasse a trapézios e outras coisas de acrobacia. Ópera ou circo?¹⁷⁷

Gradativamente toda curiosidade e questionamento transformam-se em melancolia e enorme sentimento de inferioridade por parte do narrador, quando desloca o olhar do espaço para o espetáculo protagonizado pelas figuras da plateia. “Saímos tristes. Era a primeira vez que eu assim saía de um teatro. No meu tempo de estudante deixava o espetáculo alegre”.¹⁷⁸

Em seguida, o discurso do narrador remete indiretamente ao autor – Lima Barreto –, que partindo do vivido realiza a ficção, uma vez que os aspectos da vida civil pertencem ao vivido, e o narrador, feito de escrita e letra, pertence à linguagem:

Não houve uma só palavra que me ferisse, nem sequer um olhar; entretanto, só em contemplar aquela grande gente, que me parecia tão rica e tão brutal, eu me senti inferior. De onde me vinha esse sentimento? Era a minha cultura? Não; eu recebi a mesma instrução dos mais instruídos da minha idade que lá estavam. Era do meu caráter, das falhas da minha moralidade? Não, também; eu sentia que as tinha; contudo em comparação com o grosso daqueles cavalheiros tão limpos, eu era puro imaculado. Nada mais me restava comparar, a não ser que o meu sangue me fizesse perfeitamente inferior, mas este mesmo eu cria correr em muitos daqueles a quem me julgava inferior. De onde vinha, portanto, esse sentimento que me entristecia? Analisei na memória o espetáculo que me ferira, combinei-o com as palavras

¹⁷⁷ BARRETO, op. cit., 1956e, p. 153.

¹⁷⁸ Idem, ibidem, p. 157.

de Gonzaga de Sá. Lembrei-me que eles tinham vindo do Brasil todo, de todos os seus pontos, a brigar, a roubar os seus parentes, as suas mulheres e os governos, a furtar pobres e ricos; a matar também levas e levas de imigrantes nos árduos trabalhos agrícolas. Era aquele o seu prêmio!... Tinham saltado por cima de todas as conveniências, por cima de todos os preceitos morais – tiveram coragem, enquanto eu... Oh! Algumas vezes por aí, umas pândegas e muito álcool! Narcótico! Era isso.¹⁷⁹

Num contexto de racismo científico, a indagação “a não ser que o meu sangue me fizesse perfeitamente inferior” desencadeia enorme angústia e sentimento de autodepreciação. O narrador expressa enorme dificuldade de ver-se a si mesmo, ação só possível se realizada pela régua alheia. Gesto a que Du Bois¹⁸⁰ chamou de consciência dual que afeta pessoas negras: “É uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena”.¹⁸¹

Mas, é preciso ter atenção. O sujeito narrador é um sujeito fictício, é um ser de linguagem, feito de palavras e pertencente a uma ordem diferente, ao campo da linguagem, como já mencionado. Dito de outra maneira, o enunciador não se confunde com o eu civil, mas, graças às estratégias de ambiguidade e indeterminação, leva o leitor às fronteiras da autobiografia, ao mesmo tempo em que se criam fortes índices de ficcionalidade. Imbricamento que tensiona a ilusão de transparência e referencialidade.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 157-158.

¹⁸⁰ William Eduardo Burghardt du Bois, escritor estadunidense, ativista político pela igualdade racial, sociólogo, cofundador da Associação Nacional para Avanço das Pessoas de Cor (NAACP), é conhecido como pai das Ciências Sociais e do Pan-Africanismo.

¹⁸¹ DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2022, p. 23.

E vale observar ainda que não se trata de mera coexistência de elementos factuais e ficcionais, com estabelecimento de cisões e limites entre eles. A ambiguidade define essa narrativa que provoca hesitação no leitor, quer quanto ao conteúdo informado, quer quanto à natureza do texto apresentado. E assim, transgressões e hibridações próprias do gênero romance são exploradas por Lima Barreto – desde a observação da vida nas ruas, a apreensão dela nos recortes e anotações, as reescritas obsessivas – para criar a representação do Teatro Lírico mesclada à apreensão do espetáculo da plateia e às flutuações da subjetividade. Um conjunto de princípios antitéticos que exigem do leitor nova maneira de percepção porque, entre descrições do espaço e digressões, fica a potência da dúvida sobre os extremos: entre ficção e realidade, entre os elementos da biografia do escritor inseridos na trama e na caracterização de personagens, a instabilidade da forma (ensaio? romance? biografia?) que esgarça os limites do romance.

E qual seria o valor da transposição do recorte – contendo descrição e reflexão sobre a peculiaridade do espaço, o referente, na crônica publicada em 1903 – para sua inserção no romance? Essa questão do referente apresenta, segundo Philippe Vilain, um problema inerente à sua própria representação: “Indagar suas modulações e variações, o espaço textual de sua metamorfose, não é apenas indagar o seu uso e a maneira como ele é experimentado do antetexto ao texto, mas é também indagar seu valor intrínseco e sua própria condição de referencial”.¹⁸² Portanto, “ópera ou circo” também pode significar ficção e autoficção, referencial real e referencial fictício, dramatização e exposição de si por múltiplas estratégias e perspectivas, quer se fazendo personagem, quer tornando os impasses da subjetividade tema de suas obras, e, ainda, a mostrar

¹⁸² VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaios sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 176.

a porosidade das fronteiras entre autobiografia, biografia, diários, memória e ficção. Lima Barreto dramatiza os processos de subjetivação. Dito de outra maneira, é como se o escritor incentivasse a “arte de se pôr em cena”, vendo-se a si mesmo por diferentes olhares (ora como personagem, ora cronista de vidas alheias etc.), como sugeria o autor de *A gaia ciência*, inspirado nos processos teatrais:

Foram os artistas, e particularmente os do teatro, que primeiro forneceram aos homens olhos e ouvidos para ver e ouvir com algum prazer aquilo que é, aquilo que viveu, aquilo que cada um desejou, foram eles que nos ensinaram primeiramente a dimensão do herói que se esconde no homem ordinário, eles que ensinaram a arte de se autoconsiderar como herói, a distância, e simplificado e transfigurado de alguma forma – a arte de se “pôr em cena” frente a si mesmo.¹⁸³

Lima Barreto e o debate sobre o teatro nacional

Como seria esperado, Lima Barreto participou do debate entre os intelectuais sobre o teatro nacional, a partir da tribuna da imprensa, por meio de suas crônicas. Ainda em 1915, na crônica “A propósito...”, destaca o sucesso do teatro de revista. “Continuam a proliferar as chamadas ‘revistas do ano’ e continuam também a ser aclamadas e gabadas em todos os tons”.¹⁸⁴ E questiona a solução encontrada por muitos de seus contemporâneos para o desenvolvimento do teatro “com pretensões artísticas”, isto é, a interferência do governo, argumentando: “O governo é o Deus menos milagroso que há e, quando faz milagres, pesa sobretudo nas nossas algibeiras”.¹⁸⁵

¹⁸³ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Trad. Márcio Pugliesi et al. 3. ed. São Paulo: Ediouro, s.d., p. 73.

¹⁸⁴ BARRETO, op. cit., 1956f, v. 2, p. 64.

¹⁸⁵ Idem, ibidem, p. 65.

O autor de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* colaborou em periódicos como *A Estação Teatral* e *Teatro & Sport*, nos quais escrevia comentários sobre as temporadas, as peças, a circulação de diretores, atores e atrizes. No *Diário íntimo*, em data atribuída pelo biógrafo como 1905, o escritor registra sua ida ao teatro e certo conhecimento sobre os artistas e sua atuação na cena teatral:

Domingo, fui ao *Papa Lebommard*, drama em quatro atos de Jean Aicard. É um drama de moldes velhos, feito por um autor novo e de talento. A Lucinda, a minha querida Lucinda, um gosto que foi meu pai quem me deu, fez o papel com uma sobriedade, com uma elevação, que admira em língua portuguesa.

A Lucinda não tem ênfase e com poucos recursos de fisionomia ela tira um partido excepcional. É como um escritor de pequeno vocabulário, mas com grande conhecimento da sintaxe e um grande sentimento da língua. O Cristiano não é lá essas cousas, esforça-se, trabalha, sabe, mas, como disse um português, não tem o teatro no peito. O Ferreira é melhor; entretanto, com se sentir nele um ator inteligente, vê-se que lhe falta a observação do tipo que representava, um nobre, um marquês.¹⁸⁶

¹⁸⁶ BARRETO, op. cit., 1956d, p. 95. O biógrafo acrescenta nota explicativa sobre as figuras citadas, sendo que Lucinda Simões ou Lucinda Augusta da Silva Borges, atriz e encenadora portuguesa, fez o papel de Mme. Lebommard; Cristiano de Sousa, juiz, ator, encenador e empresário português radicado no Brasil, representou Lebommard; Ferreira de Sousa fez o marquês d'Estrey. A peça de Jean Aicard inaugurou o novo Teatro Carlos Gomes (antigo Sant'Anna), tendo sido levada à cena pela Companhia Cristiano de Sousa & Dias Braga. Cf. idem, ibidem, p. 114.

Figura 6: Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro¹⁸⁷ dedicado à atriz Lucinda Simões, aqui representada sobre um ramo de amendoeira. Bordalo manteve laços de amizade com a artista desde a sua vinda ao Brasil, em 1875. No canto superior direito, por trás de leque de inspiração oriental, espreita o autor.



Fonte: Museu Bordalo Pinheiro, Lisboa.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Artista multifacetado, dedicou-se às artes gráficas, artes plásticas, cerâmica, desenho de objetos e decoração, produzindo uma vasta obra que reflete quase sempre de forma crítica o cotidiano cultural, político e social da época em que viveu. Cf. MUSEU Bordalo Pinheiro, Lisboa. Disponível em <https://museu.bordalopinheiro.pt/item/estudo-lucinda-simoes/>. Acesso em 11 abr. 2025.

¹⁸⁸ Disponível em <https://museubordalopinheiro.pt/item/estudo-lucinda-simoes/>. Acesso em 11 abr. 2025.

No mesmo *Diário íntimo*, em registro atribuído a 1908, Lima Barreto relata outra ida ao teatro, em noite movimentada, promovida pelo Grêmio Dramático Artur Azevedo, com a apresentação de três peças, escritas por autores jovens, sendo um deles Agenor de Carvoliva,¹⁸⁹ autor de *O eterno romance*, e Carmen Dolores,¹⁹⁰ a quem o autor não poupa elogios, tanto para o trabalho apresentado, quando para a formação erudita da escritora, conhecedora da língua e história francesas, entre outras:

Além desse conhecimento, que é valioso, Dona Carmen Dolores possui uma ciência perfeita do inglês, traduz Chaucer, como se fosse um autor de nossos dias; e há anos que se dedica ao estudo da metafísica alemã e dos teólogos da Idade Média. É um raro tipo de autora, entre nós; bela, mas não é *coquete*; ilustrada, não é pedante; gloriosa, não se exibe. A sua peça – *Desencontro* – espantou a crítica nacional, pelo rigor da concepção, arrojo das ideias e louçania do diálogo quente e nervoso.¹⁹¹

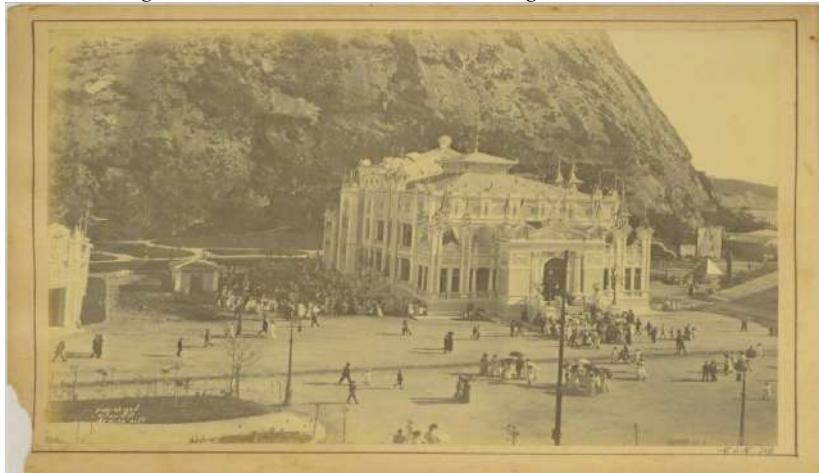
A noite de máxima teatral provavelmente refere-se à produção da Companhia Dramática Brasileira para o Teatro da Exposição Nacional de 1908, que teve a duração de 12 de agosto a 30 de outubro daquele ano, no Teatro João Caetano.

¹⁸⁹ Agenor de Dias Bello e Cravoliva, jornalista e dramaturgo. Sua peça *O eterno romance* é comentada por João do Rio, sob o pseudônimo Joe, quando este informa em crônica que o autor levou-lhe a peça para ler. “Agenor de Carvoliva traz-me a ler uma peça em um ato. Vem com a sua pasta, o seu monóculo, as suas luvas e aquele feitio que o faz notado onde quer que esteja. [...] *O eterno romance* é com efeito um *lever de rideau* interessantíssimo”. RIO, João do [Paulo Barreto]. Uma peça para o Teatro da Exposição. In: PEIXOTO, op. cit., p. 64.

¹⁹⁰ Pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, jornalista, romancista, contista, dramaturga, dedicou-se também à poesia e à crítica.

¹⁹¹ BARRETO, op. cit., 1956d, p. 139.

Figura 7: Teatro João Caetano. Foto de Augusto Malta, 1908.



Fonte: Acervo Brasiliiana Fotográfica Digital.¹⁹²

Quando responde a uma enquete do periódico *A Estação Teatral*, em 1910, o escritor carioca cita suas preferências, considerando o teatro como gênero literário, e elenca autores como Moliére, Racine, Shakespeare, Ibsen, Maurice Maeterlinck, Bataille e outros. Mas reforça que, entre suas preferências, abre espaço ao dito teatro ligeiro: “não sou de todo inacessível ao *vaudeville*, aos *couplets* da opereta, há de se ver que das minhas predileções não há uma regra geral a tirar”.¹⁹³

E em colaboração para o *Correio da Noite*, em 1913, com a série “Semana Artística”,¹⁹⁴ publica comentários sobre os anúncios das representações do Lírico, do Apolo e do Municipal, mas se abstém de qualquer observação crítica sobre a qualidade dos espetáculos. E em outra série, chamada “Uma Coisa Puxa a Outra”, de 1911, condena o luxo do Theatro

¹⁹² Disponível em <https://brasiliayanafotografica.bn.gov.br/brasiliiana/handle/20.500.12156.1/11960>. Acesso em 30 mar. 2025.

¹⁹³ BARRETO, op. cit., 1956g, p. 218.

¹⁹⁴ BARRETO, A. H. de Lima. Impressões de leitura. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956i, v. 13, p. 287.

Municipal, “um teatro cheio de mármores, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas *toilettes*, decotes, penteados, diademas, adereços e querem com ele levantar a arte dramática, apelando para o povo do Rio de Janeiro”.¹⁹⁵ E sugere que, para despertar o interesse da população pelo teatro, seria preciso construir espaços para representações teatrais nos diferentes bairros da cidade, exemplo de ação para, de fato, realizar o desejo de “criar o teatro”. Preconiza uma necessária etapa de formação, com teatro ligeiro e circo:

Vamos ver como. Primeiro: criar na Saúde, na Cidade Nova, no Engenho de Dentro, em Botafogo, pequenos teatros; entregava-os a pequenas empresas, que, mediante módica subvenção, se obrigassem a representar, para a população local (em Botafogo era só para os criados, empregados etc.), *Os sete degraus do crime*, *O remorso vivo*, *Os dois garotos*, além de mágicas, pequenas revistas e outras trapalhadas. Nesse primeiro ciclo teatral, devia entrar o Circo Spinelli, o único atestado vivo do nosso espontâneo gosto pelo teatro.¹⁹⁶

É importante lembrar que, enquanto ocorria o debate sobre como salvar o teatro nacional e/ou a crise e decadência do teatro brasileiro (como se em algum momento tivesse existido um apogeu), os espetáculos permaneciam com boa frequência de público e intenso processo de produção (especialmente as revistas), embora com o predomínio de repertório com base em traduções e encenadores, atores e atrizes, companhias luso-brasileiras.

Na crônica “O Conselho Municipal e a Arte”, de 1920, o escritor comenta uma resolução do poder municipal que autorizava verbas para incentivar o teatro, a começar pela

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 267.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 268.

criação do suntuoso prédio do Theatro Municipal. E aproveita para lamentar o histórico abandono dos escritores e escritoras cariocas:

A municipalidade do Rio de Janeiro, tão munificente em matéria de teatro, nunca se lembrou de estimular, por este ou aquele meio, a produção literária ou artística dos naturais da cidade. Nunca lhes deu o mínimo alento e estímulo, nem mesmo recompensou o esforço deles.

Ela viu passar toda a bela vida de labor de um Machado de Assis, carioca da gema, sem um prêmio, sem um abraço, sem uma palavra de aplauso e de orgulho por ser ele daqui, desta linda cidade do Rio de Janeiro. [...] A sua maior preocupação é teatral.¹⁹⁷

O mais interessante é que o movimento para a discussão das coisas de teatro foi imenso, contagiou a todos, e a cobrança de participação alcançou, como estamos observando, Lima Barreto. Os amigos diziam-lhe que teria necessidade de aperfeiçoar-se em “saber teatral”. E ao se preparar para estudar teatro, termina por apresentar o seu método de preparação para as atividades das letras: “o método que tenho seguido nessas cousas de letras: ver eu fazer as cousas em pequenas proporções, tateando, para depois lançar-me de vez e com segurança nos tentâmens mais avultados”.¹⁹⁸ E a conclusão a que chega é que a “sabedoria teatral” dos amigos “era simplesmente técnica de cenógrafo, de contrarregra e de ator, propriamente destes, técnica que nada tinha a ver com a arte de escrever para teatro”.¹⁹⁹ Episódio que demonstra discernimento entre espetáculo e texto dramático. E de forma interessante o escritor oferece um pouco do seu método, ou do pensamento da

¹⁹⁷ Idem, op. cit., 1956h, p. 234.

¹⁹⁸ Idem, op. cit., 1956i, p. 264.

¹⁹⁹ Idem, ibidem.

criação, aos leitores, com a diferença entre literatura e teatro. Vale a pena conferir a simulação de conselhos a iniciantes nas duas formas de arte:

Escreva muito, a todo momento, narre as suas emoções, os seus pensamentos, descubra a alma dos outros, tente ver as cousas, o ar, as árvores e o mar, de modo pessoal, procure o invisível no visível, aproxime tudo em um só pensamento; [...]

Propondo-me a fazer peças, dramas, comédias, eu nada tenho com o *métier* de ator, de atriz, de cenógrafo etc.; eu nada tenho a ver com “comprimentos, esquerdas altas ou baixas”; o que tenho a fazer é desenhar caracteres, pintar as paixões, pôr uns e outros em conflitos, observar costumes, fazer rir, comover, isso tudo em língua literária e adequada ao gênero da peça que quero representar.²⁰⁰

Até aqui, acompanhamos algumas das muitas incursões do escritor sobre a cena teatral. Mas o grande tema do período, como já dito, residia na questão do teatro nacional. Para inserir-se diretamente no debate, Lima Barreto publica duas crônicas com o título “O teatro nacional: males, preconceitos e remédios”, entre 4 e 25 de maio de 1911, no periódico *O Teatro*.

Para começar a conversa, nota-se o reconhecimento do viés capitalista do entretenimento: “O teatro é antes de tudo um comércio ou uma indústria e não há comércio sem iniciativa, sem ousadias de dinheiro, e sem faro especial”.²⁰¹ E, se é negócio ou empreendimento de cultura de massas, um dos seus males pode ser explicado: “O mal do nosso teatro, não é o autor, não é o ator, não é o cenógrafo, não é o maquinista: é o empresário”.²⁰² E a justificativa dos gerenciadores esbarra na máxima de que o público não gosta de coisas finas; “quer

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 265.

²⁰¹ Idem. *O teatro nacional: males, preconceitos e remédios. O Theatro*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 10, 4 maio 1911.

²⁰² Idem, n. 5, 25 maio 1911, p. 7.

pernas, maxixe e trololó”,²⁰³ a que o escritor oferece um contraponto: “Há aí um engano. Nem todas as peças mais ou menos obscenas vivem. Haja vista os *vaudevilles* nacionais que não conseguem ir adiante. Não há neles pernas, piadas, escabrosidades? Por que não vão?”²⁰⁴ A seguir, apresenta um diagnóstico para o sucesso do teatro de revista e o fracasso de outros gêneros:

O drama, a comédia, a tragédia (esta então!), têm que por força se imiscuir nessas questões morais e sociais, ou quando não, pelo menos a segunda, no desenho abstrato de um caráter – coisa ainda mais alta e delicada. O povo do Brasil não quer saber disso, absolutamente não quer: ou por inferioridade mental ou porque não veja nas tentativas até agora feitas nada que se assemelhe à sua vida quotidiana.

Ele quer troça, troça aos políticos ou administradores e a todas as pessoas que têm relação com ambas; alusões aos seus atos, perfídias com as suas criações.

É isso que o faz ler os jornais diários e caricatos; e é isso que o afasta das revistas puramente literárias.

A *revista* é uma coisa atual; é uma crítica de coisas atuais, coisas mais ou menos referentes ao governo e à política; e, quando mesmo, há nela alguma coisa mais afastada, insensivelmente nós vemos aí o governo. Se se troçam os paus-brasis da Avenida, o que o espectador vê, é um erro do prefeito, uma parcela do governo.²⁰⁵

A atualidade, o não aprofundamento nos temas, sobretudo de ordem moral, a crítica personalizada, o *immediatismo* e a rapidez dos quadros – que permitem um panorama dos acontecimentos cotidianos, mesclados à fantasia – são para o escritor as razões do sucesso da revista. E, ainda, sugere uma

²⁰³ Idem, *ibidem*.

²⁰⁴ Idem, *ibidem*,

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 8.

estratégia de equilíbrio, para configurar à revista “um motivo de arte”:

O que, entretanto, duas gerações de autores poderiam fazer, era tirar da revista um forte motivo de arte, aproximá-la um tanto da comédia aristofanesca; enquadrar numa moldura inverossímil de alta invenção, coisas verossímeis, quadros de costumes, *charges* (bem disfarçadas) a personagens atuais, lírico, graça no dizer, dessa forma eles teriam atendido ao público e às letras imortais. Não é que, a todos que tem havido, falte invenção e remoção caricatural; mas os empresários têm tanto medo de novidades que, julgo, não levou nenhum a tentar.²⁰⁶

Segundo Lima Barreto, para resolver a questão da dramaturgia brasileira, seria necessário manter o que fazia sucesso e modificar alguma coisa, a partir do enquadramento entre quadros de costumes e a “alta invenção aristofanesca”, afinal, “uma pretensão à comédia molde francês, que não lhe convém e espanta o público”.²⁰⁷

A linha de cor: na tribuna, na ficção e na rua

Em meio à efervescência cultural, Lima Barreto nunca desistiu de questionar o racismo e, ainda, tecer comentários a respeito das manifestações da cultura popular. Gestos que podem ser dimensionados em várias camadas. A mais visível delas está na presença do escritor em tribunas de jornais e debates com seus contemporâneos, ao lado de registros de estudos, leituras, pesquisas acerca de obras de filósofos, sociólogos, historiadores etc. Em paralelo, há uma longa tessitura de esboços, textos e personagens para expressar

²⁰⁶ Idem, *ibidem* (grifos no original).

²⁰⁷ Idem, *ibidem*.

tensões e impressões sobre a “linha de cor” (para usar o termo de Du Bois)²⁰⁸ na cultura brasileira.

É bem conhecida a nota do *Diário íntimo*, atribuída ao ano de 1905, acerca do desejo do autor de escrever um romance sobre a vida e o trabalho dos negros numa fazenda, uma espécie de *Germinal* negro, “com mais psicologia especial e maior sopro de epopeia”:²⁰⁹

Temo muito pôr em papel impresso a minha literatura. Essas ideias que me perseguem de pintar e fazer a vida escrava com os processos modernos do romance, e o grande amor que me inspira – pudera! – a gente negra, virá, eu prevejo, trazer-me amargos dissabores, descomposturas, que não sei se poderei me pôr acima delas.²¹⁰

Leitor voraz, Lima Barreto realiza nas crônicas um duplo movimento. Expõe aos leitores muita argumentação com base nas leituras e pesquisas realizadas e, ao mesmo tempo, cria aos interlocutores, intelectuais como ele, uma arena para debate sobre as questões que justificam as propostas políticas defendidas em nome do progresso ou da ciência. Realiza esse processo mediado por revelações das leituras importantes para a formação de seu pensamento crítico, desde muito jovem. Relembra os últimos anos da Escola Politécnica, que passou em meio a discussões nos corredores ou lendo na Biblioteca Nacional ou Municipal. Cita, entre as leituras, obras de Kant, Spencer, Comte, Condillac, Le Bon e a preferida, as obras de

²⁰⁸ DU BOIS, op. cit., p. 35: “O problema do século XX é o problema da linha de cor – a relação entre as raças de homens mais claros e mais escuros na Ásia, na África, nas Américas e nas ilhas do mar”.

²⁰⁹ BARRETO, op. cit., 1956d, p. 84.

²¹⁰ Idem, ibidem.

Condorcet, como o opúsculo *Réflexions sur l'esclavage des nègres*.²¹¹

Num contexto social de admiração pelos Estados Unidos da América, expressa nos jornais, o escritor enumera cenas da violenta segregação racial naquele país,²¹² discute a matança e os linchamentos de negros e, sobretudo, sugere que acompanha o debate político e teórico sobre o tema. Demonstra ter conhecimento das obras de Booker Taliaferro Washington,²¹³ liderança afro-estadunidense que, após a guerra civil, defendeu o ensino técnico como uma educação exclusivamente centrada no trabalho à população negra abandonada e sem perspectivas.

Em crônica de 16 de agosto de 1919 para o jornal *A.B.C.*, Lima Barreto realiza uma longa exposição sobre os argumentos adotados pelos intelectuais para justificar a matança de grupos negros nos Estados Unidos e, indiretamente, naturalizarem o mesmo procedimento no Brasil e demais países em nome da ciência. A crônica começa com a citação do livro *Le Préjugé des races*, do sociólogo Jean Finot, um dos poucos teóricos franceses contrários à teoria das raças no período. Vale a pena

²¹¹ BARRETO, op. cit., 1956i, p. 195. A obra de Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquês de Condorcet, foi publicada em 1781 e traduzida pelo engenheiro Aarão Reis, com publicação brasileira pela tipografia de Serafim José Alves, em 1881, no Rio de Janeiro, recebendo o título *A escravidão dos negros (reflexões)*. A obra ganhou relançamento recentemente: *Reflexões sobre a escravidão dos negros*, com tradução de Tiago Anderson Brutti e outros (Cruz Alta, RS: Ilustração, 2019).

²¹² Cf. algumas crônicas como “Cousas americanas I e II”, in BARRETO, op. cit., 1956c, p. 195-198.

²¹³ Apesar do exitoso projeto de criação de escolas técnicas para negros em boa parte do território dos Estados Unidos, Booker Taliaferro Washington também foi duramente criticado por pensadores como William Edward Burghardt, conhecido como W. E. B. Du Bois, cujos trabalhos Lima Barreto também conhecia. Entre as críticas, pesa a acusação de não incentivar a formação universitária dessa população, de propor a sujeição à política segregacionista e de não atuar de forma incisiva contra os linchamentos frequentes à época.

acompanhar alguns momentos do longo debate, em que o escritor traça um panorama dos massacres de que se tem notícia à época, das matanças de armênios pela Turquia, de judeus pela Rússia, de negros em Chicago e Washington, estupros e violações cometidos por soldados franceses. Tudo com o pano de fundo da teoria das raças e em nome da ciência:

Nada mais falso do que apelar para a Ciência em tal questão. O que se chama Ciência nesse campo da nossa atividade mental ainda não é nem um corpo homogêneo de doutrinas. Cada autor faz um poema à raça de que parece descender ou com quem simpatiza, por isto ou aquilo.

[...]

O critério mesmo de raça não é fixo de um autor para outro; e eles se emaranham numa porção de divisões e subdivisões, segundo esta ou aquela característica, abandonando aquela ou esta indicação do corpo humano estudado.

[...]

Esses senhores que edificaram essas teorias de irremediável desigualdade de raças são tenazes e ferrenhos em remover todas as diferenças desta ou daquela natureza que possam separar o homem do macaco; mas, em compensação, são também tenazes e ferrenhos em acumular antagonismos entre os brancos e os negros. Às vezes mesmo, fazem enormes esforços para justificar, em teorias sociais, ódios de grupos humanos contra outros que, entretanto, têm diversa origem...²¹⁴

No contexto do debate no Brasil, a miscigenação ganhou força no diálogo entre a ciência e as forças do imperialismo contra a visão fatalista da degenerescência:

O mito do branqueamento repousava claramente em uma idealização da branquitude; ele representava a racionalização de um desejo de uma elite que controlava uma sociedade

²¹⁴ BARRETO, op. cit., 1956b, v. 10, p. 188-193.

multirracial dominada pelo racismo – uma ânsia por um sentimento real de brasiliade em um país dividido por raça e classe.²¹⁵

No cerne da questão, portanto, a sofisticada relação entre racismo e capitalismo como projeto da sociedade e do Estado brasileiro, como observara o escritor carioca no *Diário íntimo*: “Tudo isto se diz em nome da ciência e a coberto da autoridade de sábios alemães”.²¹⁶

Diante do interesse dos intelectuais em torno de questões sobre nacionalismo (O que é o Brasil? Quem são os brasileiros?), o escritor carioca relembra, em uma crônica de 1919, a leitura de *La Reforme intellectuelle et morale de la France*, de Ernest Renan, acerca da formulação da ideia de nacionalidade do pensador francês: esta não deveria estender-se além das fronteiras europeias, pois negros e orientais estariam condenados à escravidão.

Dizer que os negros e chineses estão condenados a uma servidão eterna é outro engano de Renan. O grande sábio devia conhecer a história das antigas colônias de sua pátria. Devia saber das rebeliões do Haiti, das surras que Louverture deu nas forças francesas que o foram subjugar e de que maneira traiçoeira foi preso, para morrer de frio, nas mãos de salteador de Napoleão, no forte de Joux em França. [...] Se o inimitável escritor do *L'Antéchrist* vivesse entre nós, por exemplo, veria que nunca os negros aceitaram a escravidão, apesar de ser instituição legal e penal entre eles, com a docilidade que lhe parece. Aceitavam como os atuais operários recebem sua escravidão econômica, o salário, isto é, com contínuas revoltas.²¹⁷

²¹⁵ STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenio: raça, gênero e nação na América Latina*. Trad. Paula M. Garchet. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005, p. 167.

²¹⁶ BARRETO, op. cit., 1956d, p. 110.

²¹⁷ Idem, op. cit., 1956h, p. 258.

Percebe-se, nessa primeira camada de gestos expostos nas tribunas dos jornais, a busca de fundamentação teórico-crítica para contestar os argumentos da dita teoria das raças, o desejo de desfazer mitos sobre a passividade e não reação de escravizados, a incoerência e desumanidade das justificativas para a violência e segregação e o questionamento da interpretação biológica das distinções entre os grupos humanos. Se hoje essas posições políticas e humanistas do escritor nos parecem fundamentais, especialmente quando a lógica da raça volta a ser acionada na consciência contemporânea, elas sinalizam um ato de força e luta naquelas décadas iniciais do século XX, quando o racismo científico mantinha, para grande parte da população, leis e atos para fundamentar a exclusão, o vínculo de sujeição e um corpo para extermínio.

Há também outra série de gestos muito interessantes expostos aos leitores por Lima Barreto. Entre eles, há um registro ou um autorretrato, no *Diário íntimo*, que flagra todo o efeito psíquico do racismo na experiência de um jovem em formação e, depois, como o amadurecimento crítico permite perceber, com clareza e dor, o processo de aquisição de autoconhecimento:

É contestação para minh'alma poder oferecer contestação, atirar sarcasmos à soberbia de tais sentenças, que me fazem sofrer desde os quatorze anos.

Oh! A ciéncia! Eu era menino, tinha aquela idade, andava no meio dos preparatórios, quando li, na *Revista Brasileira*, os seus esconjurados, os seus anátemas... Falavam as autorizadas penas do Senhor Domício da Gama e Oliveira Lima...

Eles me encheram de medo, de timidez, abateram-me; a minha jovialidade nativa, a satisfação de viver nesse fantástico meio tropical, com quem tenho tantas afinidades, ficou perturbada pelas mais degradantes sentenças.

Desviei a corrente natural de minha vida, escondi-me em mim mesmo e fiquei a sofrer para sempre...

Mas, hoje! Hoje! Já posso alguma cousa e amanhã poderei mais e mais. Não pararei nunca, não me deterei; nem a miséria, as perseguições, as descomposturas me deterão. Sacudi para longe o fantasma do Medo: sou forte, penso, tenho coragem... Nada! Nada! Nada!

É que senti que a ciência não é assim um cochicho de Deus aos homens da Europa sobre a misteriosa organização do mundo.²¹⁸

É preciso destacar que a esse registro não deve ser atribuída a conotação de mero desabafo. Essa é uma premissa redutora, por duas razões: (a) sua perspectiva crítica – como leitor e intelectual e o desenho de suas personagens – sugere que a noção de identidade, para o escritor, é uma construção e uma armadilha; (b) toda a autorreferência é atravessada pela experiência da leitura e da literatura. Por isso, a cena é simultaneamente um relato autobiográfico – como um surpreendente exercício de autorretrato desenhado no texto – e um gesto cultural. Ao mostrar como aprendeu os códigos, valores, nuances da existência racializada assim que saiu do ambiente protegido, o escritor também mostra a dolorosa aquisição da consciência negra: “O preto, diante da atitude subjetiva do branco, percebe a irrealidade de muitas proposições que tinha absorvido como suas. Começa então a verdadeira aprendizagem. E a realidade se revela extremamente resistente...”²¹⁹ Valores, palavras, olhares e sinais penetram no indivíduo, fragilizando sua estrutura psíquica com um drama no inconsciente, pois que, “para o preto há um mito a ser enfrentado. Um mito solidamente enraizado. O preto o ignora enquanto sua existência se desenvolve no meio dos seus; mas ao primeiro olhar branco, ele sente o peso da melanina”²²⁰.

²¹⁸ Idem, op. cit., 1956d, p. 112.

²¹⁹ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 133.

²²⁰ Idem, ibidem.

O gesto cultural contido no *Diário íntimo* permite também um diálogo do escritor com a obra de Du Bois, que elaborou o conceito de “véu”. Com base na sua própria experiência, o pensador propõe reflexões que entrelaçam os processos sociais e modos de subjetivação de forma profunda. O resultado está na proposição do conceito de “véu”, segundo o qual negros e brancos estão, simultaneamente, no mesmo mundo e em mundos distintos:

Foi quando me veio a percepção quase imediata de que eu era diferente dos demais, ou semelhantes, talvez, em termos de coração e de força vital e de aspirações, mas apartado do mundo deles por um enorme véu. Não senti desejo de rasgar esse véu, de atravessá-lo; passei a desprezar todos os que estavam do outro lado e a viver acima desse véu em uma região de céu azul e grandes sombras errantes [...] Infelizmente, com o tempo esse fino desprezo começou a esvanecer, pois as palavras que eu queria para mim, todas as belas oportunidades, iam para eles, não para mim [...] As sombras da prisão se fechavam sobre todos nós: paredes estreitas e rígidas para os mais claros, mas implacavelmente apertadas, altas e impossíveis de escalar para os filhos da noite, a quem só resta se deixar arrastar sombriamente pela resignação, ou bater em vão com as mãos espalmadas nas pedras, ou de forma obstinada, mas quase sem esperança, observar o céu azul lá do alto.²²¹

Mas é no desenho de personagens e trama que essas questões ganham maior impacto e densidade, especialmente quando o escritor utiliza como estratégia o impressionismo literário. O destacado uso da cor, como em *Clara dos Anjos*,²²² possibilita o mergulho na consciência da personagem e a

²²¹ DU BOIS, op. cit., p. 21-22.

²²² Para um estudo mais extenso sobre o romance *Clara dos Anjos*, cf. FIGUEIREDO, C. L. N. Lima Barreto: nação e raça em pontos de cor. *Maracanã*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 43-62, set.-dez. 2022.

percepção de como esta se afeta profundamente pelas pressões sociais vindas da educação que recebera, da cor da pele (marca indelével), por ser mulher e pobre. Ainda que não tenha rasurado completamente os limites da narrativa, os recursos estéticos permitem explorar o doloroso processo de amadurecimento da subjetividade para cultivar uma consciência crítica.

É recorrente em Lima Barreto a estratégia de manifestação da vida interior das personagens por meio de imagens próprias do impressionismo literário. Imagens que sugerem o efeito de experiência sensorial imediata, com o aprofundamento psicológico do personagem conferindo ao narrador a percepção restrita dos temas, o que projeta o leitor na mesma posição ou visão do personagem. Vale a pena observar, brevemente, a utilização do impressionismo literário, a técnica para a representação dos impasses da consciência e dos atos de percepção, apresentando processos simultaneamente espaciais e temporais, como acontece em *Clara dos Anjos*. O romance é muito rico, com várias tramas em paralelo, e foi bastante trabalhado por Lima Barreto em inúmeras versões, tendo sido postumamente publicado (inacabado) em folhetins na revista *Sousa Cruz*, Rio de Janeiro, entre 1923 e 1924.

Criada numa ambiência cujos traços gerais incentivavam a fantasia, a música dolente com versos repetitivos, todo um universo de exacerbações dos sentidos com “sons mágicos” de violões, o caráter da protagonista, Clara, vai sendo moldado pela idealização mesclada a sonhos vagos de amor. A realidade gradativamente passa a ser um pálido reflexo da imaginação, cujo conteúdo lhe interessa mais do que o mundo ao seu redor. No entanto, a jovem de “débil inteligência” e com “falta de experiência”, segundo o narrador, passa por relevante processo de autoconhecimento e de reconhecimento profundo das tensões de raça, classe e gênero. Processo esse que será antecipado por meio da imagem “mancha de carvão”, muitas

vezes utilizada ao longo do romance e com diferentes possibilidades de sentido.

Aos poucos, como se fosse uma câmera, o foco do narrador vai se afunilando. Primeiro, vemos à janela a clássica moça namoradeira e depois, gradativamente, imbricam-se o espaço exterior (o céu, as estrelas, as árvores, o luar, a escuridão da noite) e o “pensamento errante” (e angustiado) da personagem:

Clara contemplava o céu negro, picado de estrelas que palpitavam. A treva não era total, por causa da poeira luminosa que peneirava das alturas. [...] Correu com o pensamento errante toda a extensão da parte do céu que avistava. Voltou ao Cruzeiro, em cujas proximidades, pela primeira vez, reparou que havia uma mancha negra, de um negro profundo e homogêneo de carvão vegetal. Perguntou de si para si:

— Então, no céu, também se encontram manchas?²²³

Em seguida a essas imagens, o narrador esclarece: “Essa descoberta, ela a combinou com o transe por que passara. Não lhe tardaram a vir lágrimas; e, suspirando, pensou de si para si: — Que será de mim, meu Deus?”.²²⁴ Vemos o escritor utilizando o claro/escuro para revelar as dores íntimas dos personagens. A cor de “carvão vegetal”, que não reflete a luz, é invadida sutilmente por “uma poeira luminosa”. A escuridão da angústia de Clara coaduna-se com a “mancha negra, de um negro profundo” para representar o primeiro estágio do processo de conscientização da personagem. A “mancha” é “negra” como a represália moral que sofrerá por estar grávida e solteira. Pela primeira vez, Clara dos Anjos tomou consciência de que a culpa, o julgamento, a impotência irão acompanhá-la como uma “mancha”. A doce, ingênua e angélica Clara toma consciência

²²³ BARRETO, A. H. de Lima. Clara dos Anjos. *Obras de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956j, v. 5, p. 175.

²²⁴ Idem, *ibidem*.

da opressão de gênero da sociedade patriarcal — montanhas que, como “gigantes negros”, montavam sentinelas, indiferentes à sua dor.

Muito interessante a estratégia que utiliza o impressionismo literário para conferir humanidade e grandeza a seus personagens. Caso os leitores não tenham compreendido a linguagem de luz e sombra que exterioriza o conteúdo das emoções da personagem, o narrador fornece a informação por meio do monólogo interior. Clara fala consigo mesma, revelando ao leitor o conteúdo de sua angústia: “Que havia de ser dela, agora, desonrada, vexada diante de todos, com aquela nódoa indelével na vida?”.²²⁵

Perceber a “indelével mancha de carvão” transforma a personagem. O olhar desdenhoso de Dona Salustiana (mãe de Cassi Jones, pai da criança que Clara dos Anjos espera) foi fulminante e decisivo para a nova etapa do amadurecimento da protagonista: “A moça foi notando isso e encheu-se de raiva, de rancor por aquela humilhação por que passava, além de tudo que sofria e havia ainda de sofrer”.²²⁶ Diante da humilhação responde fora de si sobre o motivo de sua visita: “Quero que se case comigo”. A reação veio em seguida: “Dona Salustiana ficou lívida; a intervenção da ‘mulatinha’ a exasperou. Olhou-a cheia de malvadez e indignação, demorando o olhar propositadamente. Por fim, expectorou: — Que é que você diz, sua negra?”.²²⁷

Sutilmente, Lima Barreto nos mostra que a força do exterior molda, fixa, intimida, provoca, rebaixa, controla. Questão explorada por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*: “o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso,

²²⁵ Idem, *ibidem*, p. 187.

²²⁶ Idem, *ibidem*, p.194.

²²⁷ Idem, *ibidem*.

exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu".²²⁸

Como "um outro eu" que surge reunindo os cacos, Clara enxerga suas características étnicas e o racismo estrutural, sua vulnerabilidade econômica e, como explica o narrador: "Agora é que tinha a noção exata de sua condição social".²²⁹ De fato, a personagem aprende a revidar o olhar como atitude de resistência, mesmo que ainda frágil. Pela reunião de todas essas estratégias que se alternam entre sutilezas e explicações, torna-se compreensível por que o romance termina com a afirmação de Clara dos Anjos à mãe, pronunciada com "grande acento de desespero: — Nós não somos nada nesta vida".²³⁰

O uso da cor, em *Clara dos Anjos*, permite o mergulho na consciência da personagem e a percepção de como ela se afeta profundamente pelas pressões sociais, vindas da educação que recebera, da cor da pele, por ser mulher e pobre. As técnicas impressionistas permitem explorar o doloroso processo de amadurecimento da subjetividade para cultivar uma consciência crítica: Clara dos Anjos aprende a olhar e ver. Numa espécie de drama com imagens, revelam-se as tensões e dilemas das subjetividades silenciadas e invisíveis.²³¹

O impressionismo literário também pode ser observado em *O filho da Gabriela*, de Lima Barreto, conto de 1906, que se inicia com um diálogo tenso entre a patroa e a criada, que logo configura a ambiguidade de abandono e proteção, direito e desigualdade social, sensibilidade e indiferença. Ao pedir mais uma vez para faltar ao serviço por ter de levar um filho doente ao médico, diante da negativa da patroa, Gabriela rebela-se:

²²⁸ FANON, op. cit., p. 103.

²²⁹ BARRETO, op. cit., 1956j, p. 196.

²³⁰ Idem, ibidem.

²³¹ Para um estudo mais extenso sobre o romance em tela, cf. FIGUEIREDO, op. cit., 2022.

- Não pode, não pode, já lhe disse! O conselheiro precisa chegar cedo à escola; há exames e tem que almoçar cedo... Não vai, não senhora! A gente tem criados pra quê? Não vai, não!
- Vou, e vou sim!... Que bobagem!... Quer matar o pequeno, não é? Pois sim... está se “ninando”...
- O que é que você disse, hein?
- É isso mesmo: vou e vou!
- Atrevida!
- Atrevida é você sua... Pensa que não sei...²³²

O conto poderia ficar somente no relato da difícil convivência entre Laura, a patroa, e Gabriela, a criada. Depois de um mês “correndo a cidade”, Gabriela retorna ao trabalho por insistência da dona de casa e a patroa se oferece para batizar o filho de Gabriela, já com quatro anos. O conselheiro, o patrão, decidiu o nome. O menino passou a se chamar Horácio, como se não tivesse nunca tido um nome pelo qual a mãe se dirigia a ele. Pouco tempo depois, a mãe do “taciturno, reservado e tímido” Horácio falece e o menino entra completamente na família do conselheiro Calaça. Mas isso não lhe retira a taciturnidade; ao contrário, “fechava-se em si mesmo e nunca mais teve crises de alegria”.²³³

Horácio cresce entre as reprimendas severas do padrinho, “duro”, “desdenhoso”, “severo em demasia com o pequeno de quem não gostava”²³⁴ e a madrinha. Depois da morte da mãe, “não encontrara naquele mundo tão diferente, pessoa a quem se pudesse abandonar completamente, embora pela madrinha continuasse a manter uma respeitosa e distante amizade, raramente aproximada por uma carícia, por um afago”.²³⁵ Para o

²³² BARRETO, A. H. de Lima. *O filho da Gabriela*. *Obras de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956k, v. 5, p. 209.

²³³ Idem, *ibidem*, p. 213.

²³⁴ Idem, *ibidem*, p. 214.

²³⁵ Idem, *ibidem*, p. 213.

menino, em quem “a imaginação palpitava”,²³⁶ o mundo parecia “uma coisa dura”,²³⁷ cheia de arestas cortantes, e um domingo ou outro, só ou com um amigo, vagava pelas praias, pelos bondes ou pelos jardins. Mas foi numa festa de São João que Horácio sentiu o aprofundamento de sua dor, e nós, leitores e leitoras, podemos acompanhar a maior densidade psicológica do personagem. Na festa, Horácio manteve-se distante, solitário, e toda a agonia de seus sentimentos será apresentada em contrapontos de luz e escuridão:

Do seu canto escuro, via tudo mergulhado numa vaga semiluz. No céu negro, a luz pálida das estrelas; na cidade defronte, o reverbero da iluminação; luz, na fogueira votiva, nos balões ao alto, nos foguetes que espoucavam, nos fogaréus das proximidades e das distâncias – luzes contínuas, instantâneas, pálidas, fortes; e todas no conjunto pareciam representar um esforço enorme para espancar as trevas daquela noite de mistérios.

No seio daquela bruma iluminada, as formas das árvores boiavam como espectros; o murmúrio do mar tinha alguma coisa de penalizado diante do esforço dos homens e dos astros para clarear as trevas. Havia naquele instante, em todas as almas, um louco desejo de decifrar o mistério que nos cerca; e as fantasias trabalhavam para idear meios que nos fizessem comunicar com o ignorado, com o invisível. Pelos cantos sombrios da chácara pessoas deslizavam. Iam ao poço ver a sombra — sinal de que viveriam o ano; iam disputar galhos de arruda ao diabo; pelas janelas, deixavam copos com ovos partidos para que o sereno, no dia seguinte, trouxesse as mensagens do Futuro. [...]

Dolorosos foram os dias que se seguiram. O espírito sacolejou-lhe o corpo violentamente. Com afinco estudava, lia os compêndios; mas não compreendia, nada retinha. [...]. Não encontrava solução, saída; a desordem das ideias e a incoerência

²³⁶ Idem, *ibidem*, p. 216.

²³⁷ Idem, *ibidem*.

das sensações não lhe podiam dar uma e cavavam-lhe a saúde. Tornou-se mais flébil, fatigava-se facilmente. Amanhecia cansado de dormir e dormia cansado de estar em vigília. Vivia irritado, raivoso, não sabia contra quem.²³⁸

O espetáculo de luz e sombra permite ao personagem uma maior inclinação subjetiva diante das dimensões inquietantes da vida. Novamente a estratégia de manifestação da vida interior por meio de imagens próprias do impressionismo literário. Imagens que sugerem o efeito de experiência sensorial imediata, com o aprofundamento psicológico do personagem conferindo ao narrador a percepção restrita dos temas, o que projeta o leitor na mesma posição ou visão do personagem. Tanto quanto Horácio, o leitor ou leitora pouco conhece das causas de seu sofrimento, da dimensão de sua dor. Gradativamente, o personagem foi tomado por “um estranho sentimento de repulsa, de nojo por si mesmo” e tornou-se febril, caiu em enorme prostração e, de cama, tinha delírios com frases desconexas. “Homens negros... fogueiras... Um se estorce... Chi! Que coisa!... O meu pedaço dança...”.²³⁹ Um médico é chamado e dá o diagnóstico: “Não se assuste, minha senhora. É delírio febril, simplesmente. Dê-lhe o purgante, depois as cápsulas que, em breve, estará bom”.²⁴⁰

O conto termina assim, sem uma resolução apaziguada, e afeta o leitor, perplexo, que se defronta abruptamente com várias possibilidades de sentido. Teria sido o jovem subalterno castigado com a doença pelo atrevimento de retrucar ao padrinho? O que acontece depois ao personagem, quando alcança a conscientização da opressão? O jovem adotado descobre-se logo rejeitado por um mundo que aprendeu a assimilar na escola, nas amizades, na casa da família. E quando

²³⁸ Idem, *ibidem*, p. 218-219.

²³⁹ Idem, *ibidem*, p. 220.

²⁴⁰ Idem, *ibidem*.

“esquece” o seu lugar, ou quando deseja rejeitar a dependência como se fosse igual aos padrinhos e senhores, sente o peso enorme da inferiorização e da culpa.

Horácio recebe um nome e uma identidade, a de “afilhado”. Aos poucos, aprende a perceber a irrealidade de muitas proposições nos discursos e ações do mundo que, ambigamente, é seu por direito, mas também não o é. Então, o antidesfecho do conto de Lima Barreto permite pensar as questões existenciais e sociais inerentes ao sistema econômico, político e seus efeitos psíquicos que, desde a escravidão, perpassam a relação entre patrões/patroas e criados/as na cultura brasileira. A proximidade violenta, a distância que permite a definição de lugares de poder, a casa que teme a ameaça da rua, o afeto dividido, a benevolência que significa controle, opressão e domínio. Nessa linha tênue e poderosa, ambígua, ter voz ou dizer não pressupõe um alto custo. O patriarcado branco que se considera benfeitor exige sempre a gratidão reconhecida e subserviente. E no espaço doméstico repetem-se em menor esfera os princípios da colonização para a organização do poder.²⁴¹

O mesmo jogo de claro e escuro está presente no esboço de peça teatral escrita por Lima Barreto, com data de 1905 e intitulada *Os negros*. O texto abre com epígrafes de Maurice Maeterlinck²⁴² e Castro Alves, e traz dedicatória aos irmãos João, Antonio e Carlos Noronha Santos.²⁴³ Os personagens não recebem nome, são reduzidos a alguns traços genéricos e referidos como “negros”: um velho negro, primeiro, segundo e

²⁴¹ Para uma abordagem mais completa do conto, cf. NEGREIROS, Carmem. Benevolência trágica: o conto de uma casa brasileira. *Convergência Lusíada*, v. 32, n. 45, p. 99-121, 2021.

²⁴² Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, poeta, ensaísta dramaturgo belga de língua francesa.

²⁴³ Eram três os irmãos Noronha Santos, João, Antonio e Carlos, sendo o primeiro engenheiro e Antonio, amigo de longa data do escritor, desde os tempos da Escola Politécnica.

terceiro negro, uma negra com um filho ao colo e outra negra mais moça, e a cena se passa “no tempo da escravidão”. Aparecem incrustados numa rocha negra, no crepúsculo que prenuncia uma tempestade: “No recanto de um penhasco abrupto, aberto como uma concha de mão, para o mar infinito, acocorados e sentados, há um grupo de negros [...] É boca da noite. Em breve ela cai seguida de segunda cúpula negra de tempestade, que se ergue vagamente dos cumos garfados do norte”.²⁴⁴

Encontram-se num limbo, portanto, longe de uma fazenda ou armazém, num espaço que aciona dolorosas lembranças, fragmentos de identidade, angústia e medo. Falas entrecortadas de três personagens trazem à tona uma memória fracionada de espaço e tempo. Imagens da captura, do navio e da chegada. A cor negra atravessa os espaços e turva a memória:

3º Negro — Os navios, que não nos vejam eles... Quando vim, da minha terra, dentro deles... Que coisa! Era escuro, molhado... Estava solto, parecia que vinha amarrado pelo pescoço... Melhor vale a fazenda...

2º Negro — É longe a tua terra? Lá só há negro?

3º Negro — Não sei... Não sei... Era pequeno. Andei uma porção de dias. As pernas doíam-me, os braços, o corpo, e carregavam muito peso. Se queria descanso, lá vinham uns homens com chicotes. Vínhamos muitos. De vários lugares. Cada qual falava uma língua. Não nos entendíamos. Todo dia morriam dois, quatro; e os urubus acompanhavam-nos sempre. Minha terra... não sei... Era perto de um rio, muito largo, como o mar, mas roncava mais... Sim! Tudo era negro lá... Um dia houve um grande estrépito, barulho, tiros e quando dei acordo de mim estava atado, amarrado e... marchei... Não sei... Não sei... (Tudo agora é escuro. As nuvens fecharam-se. O luar não as pode mais atravessar).

²⁴⁴ BARRETO, A. H. de Lima. Os negros. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 19561, v. 12, p. 306-307.

Negra Velha — Eu não sei nada mais donde vim. Foi dos ares ou do inferno? Não me lembro... Do que me lembro foi do desembarque. Havia muito mar. Fomos para o barracão. Davam-nos uma gamela e nela comíamos todos, ao mesmo tempo. Depois vieram homens. Escolheram dentre nós, alguns. Experimentavam os dentes, os braços, faziam abrir as pernas, examinavam a nós, com cuidado; e, ao fim, andávamos por muitas terras. Eu fui comprada pelo coronel. (*Silêncio*).²⁴⁵

O texto dramático se divide em duas partes. O breve diálogo entre os personagens e o prenúncio da morte e aniquilamento, marcado por barulho e tiros, semelhante ao indicado no relato de memória do 3º Negro. A ação é substituída pela situação, isto é, os personagens flagrados e presos à beira da morte e, angustiados, identificam seus sinais. A cor negra e os sons, de tiros e trovões, revelam a disposição de ânimo que domina os personagens, seu conteúdo é medo e desamparo. Sem lances retumbantes, as cenas são estáticas, com um muito tênue fio de trama e nexos frouxos entre as cenas. Por isso, o desenlace não é derivado de uma ação anterior, não traz um clímax porque os fatos e acontecimentos não estão em primeiro plano. Apenas sugere que o leitor/expectador mergulhe na atmosfera de angústia, abandono e desespero que move as personagens.

1º Negro — Há passos, parece uma tropa em marcha... Espoucam tiros...

3º Negro — Lá vem muita gente... Não ouvem como as folhas choram? Elas estão sendo esmagadas, coitadinhas!

Negra Moça — São tantos! Tantos! Que barulho! Mas vem longe...

1º Negro — Não tardam... Não tardam...

3º Negro — Não custarão... E vêm!... E vêm! [...]

Criança — Mamãe, mamãe que barulho é esse?

Negra Velha — Não sei... É a chuva...

²⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 308-309.

1º Negro — Tio! Tio!
3º Negro — Que é isso, tio, tio?
Negra moça — Ele morre ele morre... [...]
Negra velha — Tragam água... Ele morre... Tio... Tio... (*A criança chora. E, durante uma pausa, ouve-se um tiro próximo*).²⁴⁶

Destaca-se o mar “coberto de negrume” e o lugar de origem “tudo negro lá”, assim como “o céu negro, a luz pálida das estrelas” de “O filho da Gabriela” e/ou o “céu negro”, no qual havia “uma mancha negra, de um negro profundo e homogêneo de carvão vegetal”, de “Clara dos Anjos”. Cores estratégicas que impregnam as narrativas do romance e conto, assim como o texto dramático, numa sucessão um tanto nebulosa de estados psicológicos para mostrar, profundamente, os efeitos da violência da escravidão e do racismo.²⁴⁷

Em meio ao intenso debate sobre a nacionalidade e os discursos para definir quem é o brasileiro, os palcos e as ruas são espaços onde o controle e as respectivas negociações se estabelecem. Como parte do protocolo, os negros não podiam pisar nos palcos e atores brancos, com rostos pintados, assumiam esse lugar. Em busca do tipo nacional, enquanto personagem, o “mulato” apareceu no teatro ligeiro, ora como capadócio, malandro, capoeira, “o povo da lira”.

O ator masculino costumava encarnar o bufão a conduzir a comicidade e a crítica ferina, além de apresentar a personagem central feminina, portadora de majestade, sensualidade e graça para uma plateia masculina apreciativa. Ele representava o

²⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 311-312.

²⁴⁷ Há, na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, Coleção Lima Barreto, esboços de textos ficcionais que parecem desenvolver o mesmo tema, como “O escravo”, em Ms.I-06,35, 0949, e “No tronco”, Ms.I-06,35, 0941.

homem comum, genérico, de tal forma que as distinções entre brancos e negros ficavam diluídas.²⁴⁸

Como figura feminina, a baiana foi o primeiro ícone de nacionalidade, embora representada por atrizes europeias: “Nas peças de Artur Azevedo, a baiana aparecia em seu exotismo, com roupas típicas, vendendo comidas típicas, mas também atraindo o olhar masculino”.²⁴⁹ Se para músicos havia mais possibilidades de desenvolver uma carreira, no caso de atores e atrizes a situação era mais complicada. Ainda que gradativamente acontecesse a valorização do componente africano na formação da nacionalidade, os personagens perderam sua filiação étnica, “tornando-se um genericamente percebido tipo nacional”,²⁵⁰ enquanto a invenção da “mulata” exigiu das atrizes o esforço para atenuação de sua cor”.²⁵¹

Invenção carioca, das ruas, dos palcos, dos textos literários e jornalísticos, exaltada na música e na dança, a escolha e a preferência pela “mulata” revelam a rejeição à mulher negra e evidenciam, no âmbito da hierarquia racial na sociedade, diversos campos semânticos. Segundo Mariza Corrêa, sua imagem é vinculada a ervas e especiarias no “universo de pura sensação corporal: lubridade, volubilidade, amoralidade”,²⁵² puro corpo ou sexo e, por essa razão, também é vista como fator de dissenso moral. Em contrapartida, o “mulato”, quando alcança um lugar na sociedade, desenvolve a tendência de branqueamento mais rápido, saindo do espaço da amoralidade para o da conjugalidade: “Carregam o peso da ascensão social

²⁴⁸ LOPES, Antonio Herculano. Vem cá, mulata! *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 80-100, 2009.

²⁴⁹ Idem, ibidem, p. 88.

²⁵⁰ Idem, ibidem, p. 83.

²⁵¹ Idem, ibidem, p. 82.

²⁵² CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, p. 40, 2015. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860>. Acesso em 11 jul. 2023.

nas suas costas espadaúdas como *O mulato* de Aluísio de Azevedo ou os de Jorge Amado e Gilberto Freyre".²⁵³

Palavras que a vinculavam diretamente, sem mediações de ervas ou especiarias, ao universo da pura sensação corporal: lubridade, volubilidade, amoralidade. No discurso de alguns críticos literários (José Veríssimo, Sílvio Romero), no de alguns historiadores (Capistrano de Abreu), no discurso médico (Raimundo Nina Rodrigues e muitos outros) e no literário (rerito, de Gregório de Matos a Guimarães Rosa) que serviu de lastro para a construção dessa figura mítica, a mulata é puro corpo, ou sexo, não "engendrado" socialmente.²⁵⁴

Para Achille Mbembe, a figura da mulher negra desempenhou uma função-chave na articulação do racismo, da frivolidade e da libertinagem, e três instâncias privilegiadas dessa articulação foram a literatura, a pintura e a dança. Referindo-se especialmente ao caso francês, o autor de *Crítica da razão negra* lembra que "a lógica francesa das raças sempre operou por meio da anexação do outro racial e seu encobrimento pela tripla trama do exotismo, da frivolidade e da diversão".²⁵⁵

Pode-se pensar na adoção da figura da "mulata" como ícone de brasiliade nesse mesmo tripé. Elemento mediador entre a branca e a prostituta, ela representa o espaço da mestiçagem moral, "o espaço do pecado consentido", sendo reforçada nas inúmeras representações difundidas na Literatura Brasileira também como afirmação de exotismo e de nacionalidade ("sabor bem Brasil"/"alma cor de anil"). Assim, a decantada beleza do seu corpo, aliada à dança e à culinária, representa o lugar recorrente do desejo desde a sociedade escravocrata,

²⁵³ Idem, *ibidem*.

²⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 41.

²⁵⁵ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 126.

confirmando a erotização da mulher negra e o poder do senhor proprietário, o qual delimita o espaço em que ela pode ser senhora ou escrava.²⁵⁶ Como tipo literário, a “mulata” é imediatamente associada às suas características étnicas, e as descrições assinalam o colorido da pele, o bem-torneado dos braços e pernas, mãos e pés pequenos, a cintura fina, o busto insinuante e bem moldado, a boca sensual, de dentes sadios e sorriso fácil, bastos cabelos negros e olhos grandes e belos.²⁵⁷ Aos traços físicos, associa-se a musicalidade, a dança, a forte atração e o domínio que exerce sobre os homens.

Entre muitos textos sobre o tema, além de *Clara dos Anjos*, Lima Barreto escreveu o conto “Um especialista”. Escrito em setembro de 1904, segundo o registro que o acompanha, “foi publicado em 1915 entre os contos selecionados por Lima Barreto para integrar a primeira edição em livro do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Na edição das *Obras de Lima Barreto*, organizada por Francisco de Assis Barbosa, com a colaboração de Antônio Houaiss e Manoel Cavalcanti Proença, publicada em 1956 pela editora Brasiliense, o conto aparece no volume *Clara dos Anjos*. Traz dedicatória para Bastos Tigre [Manuel Bastos Tigre], colega de Lima Barreto na Escola Politécnica e nas mesas do Café Papagaio, onde se reuniu, durante um breve período, como já vimos, o grupo denominado “Esplendor dos Amanuenses”, que integrava escritores como Domingos Ribeiro Filho, Rafael Pinheiro, Amorim Júnior, João Rangel, e os caricaturistas Calixto e Carlos Lenoir, o Gil da revista *A Avenida*. O conto permite a releitura crítica da criação da “mulata” nas narrativas literárias e culturais, e intensifica o foco sobre a tensa relação entre família,

²⁵⁶ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985, p. 31.

²⁵⁷ QUEIROZ JR, Teófilo. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975, p. 30.

sexualidade e erotismo, sugerindo que as fronteiras entre esses termos são muito porosas em nossa cultura. Sem rodeios ou meias-tintas, a imagem familiar e típica do velho português é corroída pelo incesto e pelo estelionato. No conto, o escritor ainda problematiza os eixos – raça, gênero e classe – que fundamentam a vulnerabilidade e subordinação da mulher pobre, negra e “mulata”.²⁵⁸

Curiosamente, o mesmo Bastos Tigre é autor, junto com Arquimedes de Oliveira, da canção que, escrita em 1902, fez muito sucesso no Carnaval de 1906. Trata-se de “Vem cá, mulata!”, que, divulgada pelo grupo *Os Geraldos*,²⁵⁹ tornou-se um dos maiores sucessos da década.

²⁵⁸ Apresentei um estudo do conto “Um especialista” em meu livro *Lima Barreto em quatro tempos* (Belo Horizonte: Relicário, 2019).

²⁵⁹ Grupo formado por volta de 1900 pelo cantor e dançarino Geraldo Magalhães e pela “castelhana Margarita”, conhecida nos rótulos dos discos da época como Senhorita Margarida. Apresentavam-se em casas de chope e cafés cantantes do bairro carioca da Lapa e da área teatral da Praça Tiradentes. Exibiram-se ainda no Alcazar Parque, na Lapa, e no Moulin Rouge. Por volta de 1905, Geraldo Magalhães estabeleceu nova dupla com Nina Teixeira, com quem fez muito sucesso em Lisboa e Paris. Na volta, apresentaram-se na revista carnavalesca *Fandanguaçu*, estreada no Teatro São Pedro em janeiro de 1913, cantando com enorme sucesso a canção “Ó minha caraboo”, versão de Alfredo de Albuquerque para um *fox* americano. Essa canção seria um dos grandes sucessos do Carnaval carioca de 1916. Separaram-se em 1913, e Geraldo formou nova dupla com a portuguesa Alda Soares, com quem viveu até a morte, em 1970. Cf.: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/grupo/os-geraldos/>. Acesso em 10 maio 2025.

Figura 8: “Os Geraldos”, Geraldo Magalhães e Nina Teixeira.



Fonte: *O Jornal*, 25 out. 1964.²⁶⁰

É bem conhecido o relato feito por Francisco de Assis Barbosa, biógrafo do escritor carioca, dando conta de que, durante um Carnaval, Lima Barreto teria abandonado abruptamente o grupo de amigos no melhor da festa, deixando-os sem compreender as razões para atitude tão inesperada. Mais tarde, teria explicado o motivo a Antonio Noronha Santos. É que na passagem de um rancho carnavalesco, “todos os que compunham a roda, menos ele, começaram a cantar a música

²⁶⁰ Disponível em <https://cifrantiga2.blogspot.com/2012/03/os-geraldos-e-os-cafes-cantantes.html>. Acesso em 7 jul. 2024.

da moda: 'Vem cá, mulata! Não vou lá não'".²⁶¹ Para o biógrafo, o escritor percebia a letra como um insulto que o fazia lembrar-se da mãe. Além desse gesto, que poderia ficar restrito ao âmbito pessoal, o biógrafo informa que há uma crônica na revista *Floreal*,²⁶² de 1907, de autoria de Lima Barreto, tratando do tema.

Com o título de "Pretextos", o autor de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* comenta, na *Floreal*, a proposta de literatos e jornalistas de fundar uma associação com a finalidade de "refinar o gosto público, levantar a cultura artística da população brasileira, ou, no mínimo, da carioca".²⁶³ Depois de um relato histórico das diferentes associações já fundadas e com resultados pífios, o escritor revela seu absoluto ceticismo:

Não acredito absolutamente que a arte possa ser popular, não acredito mesmo que possa interessar sinceramente, não direi o povo, mas a um grupo social inteiro, uma classe; e não acredito também que os nossos literatos amem o povo, interessem-se pela sua sorte, achem nele poesia, matéria-prima para as suas obras.²⁶⁴

E o mais interessante e coerente com o título da crônica, aproveita o pretexto para tratar da "hediondez" da canção "Vem cá, mulata!":

Eu julgava que os literatos e jornalistas, que se propõem a levantar a cultura geral do povo, deviam ter, por intermédio de

²⁶¹ BARBOSA, op. cit., 1981, p. 217.

²⁶² A revista *Floreal* – publicação bimensal de crítica e literatura, fundada em 1907 por Lima Barreto e amigos como Antonio Noronha dos Santos, entre outros, durou apenas quatro números, sendo último publicado em 31 de dezembro de 1907.

²⁶³ BARRETO, A. H. de Lima. *Pretextos*. *Floreal*, Rio de Janeiro, n. 1, ano I, 25 out. 1907, p. 29.

²⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 31.

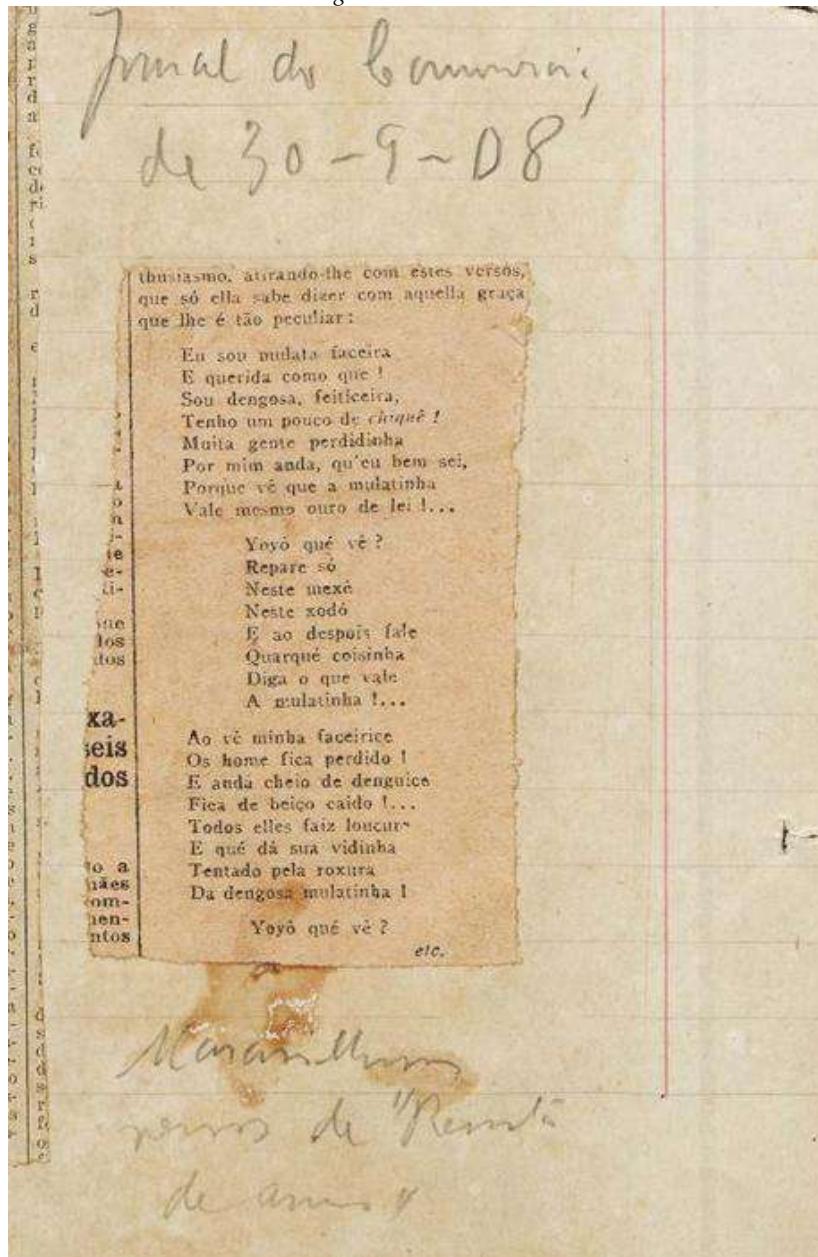
suas obras, revistas e jornais, comunicado aos seus leitores as ideias condutoras para que eles fizessem essa ascensão por si mesmos. Seria mais fácil e seria mais difícil. Acho que negam a utilidade de sua obra, apelando para os outros meios que não ela mesma.

A *Caravana*, que se acaba de fundar, parece querer me dar razão, quando organiza um concurso de bandas de música, cujo fim é extirpar da sensibilidade popular do soldado o gosto pelo tango e pelo maxixe. Por que não lhe mostraram, os literatos e jornalistas da *Caravana*, nos seus livros, nos seus artigos, a hediondez do “Vem cá mulata”? Se uma campanha jornalística ou literária era insuficiente, como serão proveitosos alguns concursos semioficiais?²⁶⁵

No caderno chamado *Retalhos V*, há um recorte de jornal, retirado do *Jornal do Comércio*, de 30 de setembro de 1908, contendo a letra de uma canção sobre a “mulata” acompanhada da anotação feita com ironia: “Maravilhosos versos de *Revista do Ano*”:

²⁶⁵ Idem, *ibidem*.

Figura 9: Retalhos V.



Fonte: Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional
(fotografia da autora).

O tema continua a ser desenvolvido com intensidade no conto “Cló”, que integra a coletânea *Histórias e sonhos*, organizada pelo autor a partir da reunião de contos já divulgados em jornais e revistas. A coletânea foi publicada em 1920 pela editora de Giamlorenzo Schettino. A personagem Clódia, Cló para os íntimos, dá nome ao conto, que tem um narrador em terceira pessoa, mas que posiciona o foco narrativo nos olhares e reflexões do velho Maximiliano, “apaixonado amador de música, antigo professor de piano”.²⁶⁶

Encontramos esse personagem em plena segunda-feira de Carnaval, sentado à mesa de uma confeitaria, de onde acompanha a passagem de ranchos carnavalescos e o entre e sai de pessoas, tentando desvendar o sentido de gestos e atitudes a sugerir alegria genuína, hipocrisia moral e até melancolia. Tudo ao redor respira alegria, prazer e sensualidade, menos para Maximiliano, que experimenta frustração e desânimo: a constante falta de dinheiro e a má sorte no jogo do bicho.

Diante de seus olhos desfila Eponina, “a mais linda mulher pública da cidade, produto combinado das imigrações italiana e espanhola”.²⁶⁷ A presença da prostituta logo lhe traz a imagem da filha, cuja beleza a tornava, a seus olhos, quase uma cortesã grega, por sugerir volúpia e lascívia: “Lembrou-se com casta admiração de sua carne veludosa e palpitante, do seu amor às danças lúbricas, do seu culto à *toilette* e ao perfume, de seu fraco senso moral do seu gosto pelos licores fortes”.²⁶⁸ A imagem da filha “tão maravilhosa e tão rara” provoca-lhe inquietação: “Como é que ele tinha posto no mundo um exemplar de mulher assaz vicioso e delicado como era a sua filha? De que misteriosa

²⁶⁶ Idem. *Histórias e sonhos. Obras de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956m, v. 6, p. 80.

²⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 73.

²⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 74.

célula sua saíra aquela floração exuberante de fêmea humana?”.²⁶⁹

A fraqueza e flacidez moral do professor de piano logo se mostra para o leitor com a chegada do doutor André, “bacharel vulgar e deputado obscuro” que, apesar de casado, “a lasciva Cló esperava casar-se com ele, pela religião do Sol, um novo culto recentemente fundado por um agrimensor ilustrado e sem emprego”.²⁷⁰ Diante das lamentações do velho Maximiliano, entre elas a dívida enorme com o leiteiro – porque “Cló deu em tomar banhos de leite”²⁷¹ –, o deputado abriu a carteira e o professor, depois de frouxa relutância, aceitou, sobretudo diante da fala do deputado: “Nada de cerimônias; é como se recebesse de um filho...”.²⁷²

E se um conto guarda sempre duas histórias e a tensão entre as duas não se resolve,²⁷³ precisamos seguir a trama para saber se o final revelará o sentido oculto, cifrado, na sucessão dos fatos narrados. E assim vamos acompanhar Maximiliano até sua casa, cuja atmosfera é perceptível já no jardim, com a música vinda do interior:

Atravessou o pequeno jardim, ouvindo o piano. Era sua mulher quem tocava; ele o adivinhava pelo seu *velouté*, pela maneira de ferir as notas, muito docemente, sem deixar quase perceber a impulsão que os dedos levavam. Como ela tocava aquele tango! Que paixão punha naquela música inferior!

Lembrou-se então dos “cordões”, dos “ranchos”, das suas cantilena ingênuas e bárbaras, daquele ritmo especial a elas que também perturbava sua mulher e abrasava sua filha. Por que caminho lhes tinha chegado ao sangue e à carne aquele gosto,

²⁶⁹ Idem, *ibidem*.

²⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 75.

²⁷¹ Idem, *ibidem*, p.78.

²⁷² Idem, *ibidem*.

²⁷³ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 89.

aquele pendor por tais músicas? Como havia correlação entre elas e as almas daquelas duas mulheres?²⁷⁴

Enquanto filha e mãe se preparam para uma festa à fantasia, o velho professor recebe na sala de sua casa o deputado André, que fora levar-lhes umas lembranças. E para distrair a visita na espera, Maximiliano propõe tocar algo ao piano:

- Já ouviu a “Bamboula”, de Gottschalk,²⁷⁵ doutor?
- Não... Não conheço.
- Vou tocá-la.

Sentou-se ao piano, abriu o álbum onde estava a peça e começou a executar aqueles compassos de uma música negra de Nova Orleans, que o famoso pianista tinha filtrado e civilizado.²⁷⁶

Nos últimos acordes da canção, Cló irrompe na sala vestida de “preta mina”:²⁷⁷

Linda, fresca, veludosa, de pano da Costa ao ombro, trunfa, com o colo inteiramente nu, muito cheio e marmóreo, separado do pescoço modelado, por um colar de falsas turquesas. Os braceletes e as miçangas tilintavam no peito e nos braços, a bem dizer totalmente despidos; e os bicos de crivo da camisa de linho rendavam as raízes dos seios duros que mal suportavam a alvíssima prisão onde estavam retidos.²⁷⁸

²⁷⁴ BARRETO, op. cit., 1956m, p. 80-81.

²⁷⁵ Sobre a composição, ver a nota 155. Lembrando que essa era a canção que a irmã do personagem Gonzaga de Sá tocaria ao piano, no momento de sua morte, segundo os esboços do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

²⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 83-84.

²⁷⁷ BAHIA, Xisto. *Preta mina*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yqJQ3s17yq8>. Acesso em 13 ago. 2025. No conto, Lima Barreto altera a letra da canção, associando a imagem da quitandeira à da mulher negra e “mulata” sexualizada. Pelo link anterior, pode-se também ouvir outras gravações em ritmo de polca, modinha, tango, maxixe e com diferentes intérpretes, de 1903, 1904 a 1906.

²⁷⁸ BARRETO, op. cit., 1956m, p. 80-81.

E, enquanto aguardavam o transporte para o local da festa, Cló canta e dança a “Canção da preta mina”, com toda a sedução projetada na voz:

Pimenta de cheiro, jiló, quimbombô;
Eu vendo barato, mi compra ioiô!

Ao acabar, era com prazer especial, cheia de dengues nos olhos e na voz, com um longo gozo íntimo, que ela, sacudindo as ancas e pondo as mãos dobradas pelas costas na cintura, curvava-se para o doutor André e dizia vagamente:

Mi compra ioiô!
E repetia com mais volúpia, ainda uma vez:
Mi compra ioiô!²⁷⁹

O conto trabalha a tensão entre as duas histórias e, nesse caso, podemos dizer três histórias. O que está oculto sob a trama de um pai atônito diante das ações e escolhas da filha? Para compreender o movimento, precisamos observar, primeiro, o horror e o fascínio, a repulsa e a sedução que marcam os olhares e reflexões do velho professor de piano acerca das danças e canções dos ranchos carnavalescos, da música e da dança de matriz africana. Fascinado pelo jeito e pelos trejeitos da mulher e da filha, sua formação musical e a lente de base erudita não podem compreender o que as prende àqueles ritmos, linguagens e memória cultural. Também não vê beleza e arte naquela produção “inferior” e não comprehende a penetração daquela manifestação cultural: “Não sabia ao certo; mas viu em toda a sociedade complicados movimentos de trocas e influências – trocas de ideias e sentimentos, de influências e paixões, de gostos e inclinações”.²⁸⁰

O olhar do personagem é estratégia poderosa e permite ao narrador mostrar o estranhamento, a negação e o preconceito

²⁷⁹ Idem, *ibidem*.

²⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 81.

racial que podem estar presentes no olhar do leitor. Permite ainda mostrar o entrelaçamento da memória e de imagens psíquicas ligadas às experiências primordiais que alcançam as ruas e ocupam os espaços – como a casa da família de classe média – e o campo simbólico:

Os cordões e os bandos carnavalescos continuavam a passar, rufando, batendo, gritando desesperadamente. [...] Aqueles fantasiados tinham guardado na memória muscular velhos gestos dos avoengos, mas não mais sabiam coordená-los nem a explicação deles. Eram restos de danças guerreiras ou religiosas dos selvagens de onde a maioria provinha, que o tempo e outras influências tinham transformado em palhaçadas carnavalescas...²⁸¹

À manifestação cultural negra caberia, aos olhos do narrador, o instinto, as pulsões irracionais e a sensualidade brutal e primária. Essa é a primeira trama oculta, e a segunda camada (ou história) permite trazer para a ordem do visível a imagem da mulher negra articulada à frivolidade e à libertinagem. Fantasiar-se de “preta mina” é também travestir-se de corpo disponível, como mercadoria, num misto de frivolidade e exotismo.

E vale destacar ainda o sofisticado processo de composição do conto, escrito entre 1903 e 1906, provavelmente, simultâneo à preparação do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. A canção tocada ao piano pelo pai Maximiliano, para a entrada triunfal da filha fantasiada, é a mesma pensada para a cena da morte de Gonzaga de Sá²⁸², conforme o esboço do romance anotado no *Diário íntimo*, com data de 1906, como já explicado.

²⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 79.

²⁸² *La Bamboula (Danse des negres): fantaisie pour piano*, op. 2, de Louis Moreau Gottschalk, composta em 1848 em Nova Orleans, Louisiana (EUA).

O conto “Cló” pode testemunhar a ideia de composição posta em prática, desde a imagem clássica da bacante “coroada de hera Evoé! Baco!”,²⁸³ à canção de Gottschalk – que, dos cadernos, como esboço no desenho do momento final de um personagem, vai para o conto, acompanhada de explicação a “música negra de Nova Orleans”²⁸⁴ –, o Carnaval e os ritmos da rua, o sucesso de uma canção distribuída pelos fonogramas (“Vem cá, mulata” e “Canção da preta mina”), tudo mesclado à reflexão sobre racismo, cultura e arte.

Figura 10: Gravura representando uma negra nagô da Costa da Mina. “Preto mina” ou “preta mina” era uma designação dada aos africanos escravizados procedentes de regiões que hoje abrangem parte de Gana, Togo, Benim e Nigéria.



Fonte: *Mar de histórias*, por Andreia Santana.²⁸⁵

²⁸³ Idem, *ibidem*, p. 74.

²⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 84.

²⁸⁵ Disponível em <https://mardehistorias.wordpress.com/2009/11/10/luiza-mahin-e-a-consciencia-negra/>. Acesso em 3 maio 2025.

O intelectual, a rua e a festa popular

Observador inquieto das ruas, Lima Barreto registrou as mudanças culturais que marcaram linguagens, gestos, gingados. Em crônica de 1922, “Bailes e divertimentos suburbanos”, aponta a diminuição dos bailes suburbanos, ao mesmo tempo em que novas formas de comemoração ganham espaço. À época dos bailes, as casas espaçosas abriam as portas para uma multidão de convidados com valsas, mazurcas, quadrilhas e quadras, além de dançarinos/as domésticos que se tornavam famosos/as no bairro, como Santinha, cuja especialidade era a valsa americana, que dançava como ninguém.²⁸⁶ Apesar das inovações, há a manutenção da forma antiga de se divertir:

O pequeno povo porém não sabe o *foxtrote*, nem o *shimmy*. Nos seus clubes, ao som de piano ou de estridulantes charangas, dança ainda à antiga; e, no recesso do lar com um terno de flauta, um cavaquinho e violão sob o compasso de um prestativo gramofone, ainda volteia a sua valsa ou requebra uma polca extraordinariamente honesta em comparação com os tais *steps* da moda.²⁸⁷

Numa provável conversa com a irmã, registra as novidades musicais já presentes em sua vizinhança. E quando questiona sobre as danças, recebe a informação:

— Qual! — disse-me ela. — Não se gosta mais disso... O que apreciam os dançarinos de hoje, são músicas apolcadas, tocadas à *la diable*, que servem para dançar o tango, *foxtrot*, *ragtime*, e...
— *Cake-walk*? — perguntei.

²⁸⁶ BARRETO, op. cit. 1956c, p. 64.

²⁸⁷ Idem, ibidem, p. 66.

— Ainda não se dança, ou já se dançou; mas agora, está aparecendo um tal de *shimmy*.

As “polcas adoidadas e violentamente sincopadas”²⁸⁸ vindas das casas dos vizinhos, que tiraram o sono do cronista, pertencem ao ritmo dominante no período pós-Abolição. A síncopa “é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num forte. Essa alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam”.²⁸⁹ Apesar da forte resistência na sociedade às manifestações artísticas do campo da cultura negra, pode-se falar em síncopa brasileira:

A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso.²⁹⁰

Estudiosos do campo musical mostram que os gêneros de música dominantes, nas capas das partituras brasileiras do período, são caracterizados como música “sincopada”, “tipicamente brasileira” e própria dos “requebrados mestiços”. Gêneros tão intercambiáveis quanto às fórmulas de acompanhamento, classificados como lundu, polca, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe.²⁹¹ Mas em comum,

²⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 61.

²⁸⁹ SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 25.

²⁹⁰ Idem, *ibidem*.

²⁹¹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001, p. 31.

subvertem ritmos, quebram a constância com soluções inesperadas e imaginativas.

Voltando ao mapa das lembranças, traçado na crônica “Bailes e divertimentos suburbanos”, o escritor resgata outras diversões apreciadas nos subúrbios cariocas, como os “teatrinho de amadores” que, segundo o cronista, perderam espaço para o cinematógrafo:

O que havia de característico na vida suburbana, em matéria de diversão, pouco ou quase nada existe mais. O cinema absorveu todas elas e, pondo de parte o mafuá semieclesiástico, é o maior divertimento popular da gente suburbana.

Até o pianista, o célebre pianista de bailes ele arrebatou e monopolizou.²⁹²

E o que restou? O Carnaval que, para Lima Barreto, parece igual em toda parte, dos subúrbios a Niterói e no Brasil inteiro: “são os mesmos cordões, blocos, grupos, os mesmos versos indignos de manicômio, as mesmas músicas indigestas e, enfim, o carnaval em que [...] os homens são jograis: as mulheres bacantes”.²⁹³

Acredito que o/a leitor/a já deve ter percebido a forma singular como o escritor se refere às canções cantadas nas ruas. A mesma abordagem é utilizada para tratar das danças e ritmos novos, marcados, para Lima Barreto, pela “lascívia”: “o subúrbio se atordoa e se embriaga não só com o álcool, com a lascívia das danças novas que o esnobismo foi buscar no arsenal da hipocrisia norte-americana”.²⁹⁴

Entre as danças novas que o escritor caracteriza como “lascivas” está o maxixe, dança de par enlaçado “moderna, urbana, internacional (chegou à Europa junto com o tango

²⁹² BARRETO, op. cit., 1956c, p. 66- 67.

²⁹³ Idem, ibidem.

²⁹⁴ Idem, ibidem, p. 68.

argentino)".²⁹⁵ E substituiu o lundu no imaginário brasileiro da virada do século como "dança nacional por excelência".²⁹⁶ Executada por conjuntos musicais nos salões da elite, também estava presente nos palcos cariocas, nas ruas, nas casas suburbanas, caracterizando-se pelo movimento de dois corpos que variava conforme a classe social dos dançarinos e dos frequentadores do espaço.²⁹⁷ Mas até meados da década de 1890, a dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: "eram polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes), era quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos por meio do "sincopado".²⁹⁸ Nos primeiros anos da República, "quando crescia grandemente a música popular no Rio, o ritmo sincopado já era produzido em toda parte – mesas de cafés, chapéus de palhinha, caixas de fósforos etc.". ²⁹⁹

Num momento em que acontecem disputas de discursos para o desenho de brasiliidade, vale lembrar a conhecida crônica de Olavo Bilac que torna a dança elemento constituinte do que poderia ser brasiliidade: "A dança é por tal forma uma preocupação característica da vida carioca, — que é estudando e classificando, por ordem de bairros, danças preferidas do nosso povo, que se pode estabelecer a geografia moral da cidade".³⁰⁰ Chama atenção o traçado da geografia moral com base nos movimentos do corpo: "A dança é serena e majestosa como um rito religioso", com gestos solenes, medidos, e as

²⁹⁵ SANDRONI, op. cit., p. 65.

²⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 66.

²⁹⁷ CALONI, Karla. Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 365-379, maio-ago. 2018, p. 370.

²⁹⁸ SANDRONI, op. cit., p. 81.

²⁹⁹ SODRÉ, op. cit., p. 31.

³⁰⁰ BILAC, Olavo. A dança no Rio de Janeiro. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, maio 1906, p. 49-51.

mãos apenas se tocam. Já no Catumbi, “tocam-se os corpos, enlaçam-se os braços, aproximam-se as faces”. E na Cidade Nova reina soberano o maxixe: “Aqui, já não se tocam apenas os corpos: colam-se”.³⁰¹ E em outro bairro popular, a Saúde, a presença dominante e síntese das danças é o samba.

O samba como fator de mistura racial da população do país é ingrediente da cultura para subverter as premissas racistas dominantes, mas o tom moral e classificatório cria, paradoxalmente, uma arma ideológica contra o negro. Isso porque a geografia moral proposta indica hierarquização e ausência de mesmas oportunidades econômicas e sociais para negros e brancos:

Na Saúde, a dança é uma fusão de danças, é o *samba*, uma mistura do jongo e dos batuques africanos, do *cana verde* dos portugueses e da *poracé* dos índios. As três raças fundem-se no samba como num cadinho. [...] Nele o reinol pesado conquista a leve mameluca. Nele desaparece o conflito das raças. Nele se absorvem os ódios da cor. O samba é, se me permite a expressão, uma espécie de bule, onde entram separados, o café escuro e o leite claro e onde jorra homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite.³⁰²

No próprio espaço da cidade configura-se a metonímia da sociedade brasileira, com profundas desigualdades sociais e hierarquia rígida, que mostra a baixa possibilidade de mobilidade social.

Nota-se, portanto, a tensão na elite intelectual e política diante do sucesso das apresentações do ritmo e da dança, tidos como brasileiros e marcas de nossa identidade, nos palcos e nas ruas. E, além disso, dividiam-se quanto à representatividade desses grupos e artistas fora do Brasil. Para alguns razão de

³⁰¹ Idem, *ibidem*.

³⁰² Idem, *ibidem* (grifos no original).

orgulho; para outros, motivo de vergonha: “Se o orgulho nacional flamejava quando a dança e a música de origem negra eram difundidas na Europa, por meio de dançarinos brancos, quando ocasionava de negros representarem a nação diante do ‘outro europeu’ os sinais podiam se inverter”.³⁰³

Figura 11: Caricatura de Klixto [Calixto Cordeiro].



Fonte: Revista *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, maio 1906.

Uma imagem dessa dubiedade e tensão, em torno de tais manifestações culturais, também é representada na ficção, como no romance *A Silveirinha*, de Júlia Lopes de Almeida:

A dança começou. O pianista, inflamado pelo ardor da música e da ocasião, vibrava as teclas numa volúpia de fauno. No meio da sala, os dois pretos contemplavam-se de face, muito sérios, como se meditassem em cousas graves. Pouco a pouco,

³⁰³ CALONI, op. cit., p. 370.

porém, se foram aproximando um do outro, num deslizar sereno, como que levados pelas notas da música; depois estenderam os braços, enlaçaram-se, e começou o maxixe.

Ao princípio os seus meneios eram brandos, quase delicados; mas não tardou que se acentuasse o caráter da dança na mais desabrida intrepidez. Ao influxo dos olhares ardentes de tantos brancos requintados, da mais fina elegância, os pretos como que se sentiam transportados ao sétimo céu das delícias. E iam e vinham sobre o chão encerado, apertadamente unidos um ao outro, arfando de gozo e de cansaço, de olhos semicerrados, beiços pendentes, corpos dobrados ou torcidos, em requebros e bamboleios lúbricos. Fremiam-lhes as narinas chatas, e a pele reluzia-lhe como se se tivessem untado de óleo. No anel humano que os circundava havia uma intensa expressão de bestialidade. Das pupilas deslavadas dos europeus do norte, diplomatas serenos, de atitudes rígidas, irrompiam fogachos de curiosidade e lascívia. Algumas brasileiras tinham o olhar ofendido; mas as estrangeiras babavam-se de gozo. E no meio da sala os pretos redobravam de furor, corpos colados, cabeças pendentes, num derretimento impudico, com exalações de suor morrinhento, que a pouco e pouco ia abafando a sala.³⁰⁴

Lascívia e lubricidade estão nos olhos de quem contempla a cultura popular negra, com estranhamento, preconceito e desdém. Especialmente pela não compreensão de que gestos, significações corporais, desejos conferem sentido político às práticas cotidianas.

Nesse contexto, há outros confrontos de Lima Barreto com a cultura popular. Em crônica, também do ano de 1922, o cronista observa as manifestações de rua quando ranchos e cordões irrompem pela cidade, com licença da polícia e sob os olhos da lei, indiferentes às regras da ordem e do progresso.

³⁰⁴ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Silveirinha*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914, p. 23-24.

Os corpos controlados ocupavam as ruas e deixavam sua marca com canto e dança. Para alguns jornalistas, escritores e intelectuais, estas seriam expressões incompreensíveis e/ou desprezíveis, atraentes e repulsivas, recebidas, portanto, com fascínio e medo. Afinal, os participantes eram frequentemente associados, nos jornais, ao perigo, ao feio, ao bárbaro, ao crime, ao primitivo e ao lascivo. Diante do contexto hostil dos primeiros anos republicanos, as associações e grupos de trabalhadores negros escolheram participar e ocupar o espaço público por meio de associações recreativas. “O Carnaval desempenhou um papel de destaque nas estratégias de mobilização em busca de direitos civis, políticos e sociais”.³⁰⁵ Ações políticas com base em lógicas próprias:

Os foliões, antes avulsos e envolvidos em uma espécie de brincadeira anárquica (embora com certeza divertida), aprenderam aí a organizar-se para os desfiles, apropriaram-se da dimensão do espetáculo. Por meio das formalidades da lei e da ordem, conseguiram defender-se minimamente contra uma repressão policial que não parava de crescer e de tornar-se mais exigente a partir das últimas décadas do século XIX. Parece que, ao contrário de suas intenções, ressignificando elementos que os grandes préstimos trouxeram para o Carnaval de rua tornaram-se ainda mais ameaçadores para o bom gosto e a sensibilidade dos de cima.³⁰⁶

Os cortejos carnavalescos expressam diferentes experiências político-culturais, com práticas que desenham a identidade carioca, mas também “se parecem com uma federação de tradições renegadas”,³⁰⁷ elementos da tradição negra, mas também índios, diabos, morcegos, palhaços etc.:

³⁰⁵ BRASIL, Eric Moysés Zacharias: Carnaval, cidadania e mobilizações negras no Rio de Janeiro, 1900-1920. In: ABREU, Martha et al, op. cit., v. II, p. 325.

³⁰⁶ CUNHA, op. cit., p. 181.

³⁰⁷ Idem, ibidem.

“Era antes um conjunto de referências carnavalescas das mais diversas origens, incorporadas com múltiplos sentidos ao arsenal risonho das ruas nos Carnavais cariocas e também fantasias novas e recriadas”.³⁰⁸

A perspectiva racial dominava os modos de ver os cortejos, suas danças, cantos e fantasias, assim como as associações recreativas. Mesmo um escritor como Lima Barreto, que sempre lutou contra o racismo na tribuna de jornais e nos textos literários, não conseguiu livrar seu olhar das lentes do preconceito culto, como sugere a crônica “O pré-carnaval”:

O carnaval é hoje a festa mais estúpida do Brasil. Nunca se amontoaram tantos fatos para fazê-la assim. Nem no tempo do entrudo ela podia ser tão idiota como é hoje. O que se canta e o que se faz, são o suprassumo da mais profunda miséria mental.

“Blocos”, “ranchos”, grupos, cordões disputam-se em indigência intelectual e entram na folia sem nenhum frescor musical. São guinchos de símios e coaxar de rãs, acompanhados de uma barulheira de instrumentos chineses e africanos.

[...] Os ranchos, os blocos, os grupos e os cordões saem de suas furnas e vêm para o centro da cidade estertorar cousas infames a que chamam “marchas”. Os jornais estão a postos e até põem redatores de sobressalente, para registrar nomes dos diretores e outros dados importantes do bloco, do rancho, do grupo e do cordão que possam interessar os seus leitores. Um nome sair no jornal que é, em geral, cousa difícil, nesses dias é fácil. Basta que o seja do “cabloco” do cordão “Flor de Jurumenha”.³⁰⁹

As canções carnavalescas que o escritor caracterizara como “guinchos de símio” com letras de “indigência intelectual” eram incomprensíveis para o ouvido culto e de educação refinada porque, vindas da oralidade, eram repletas de sotaques, arcaísmos e regionalismos.

³⁰⁸ Idem, *ibidem*, p.182.

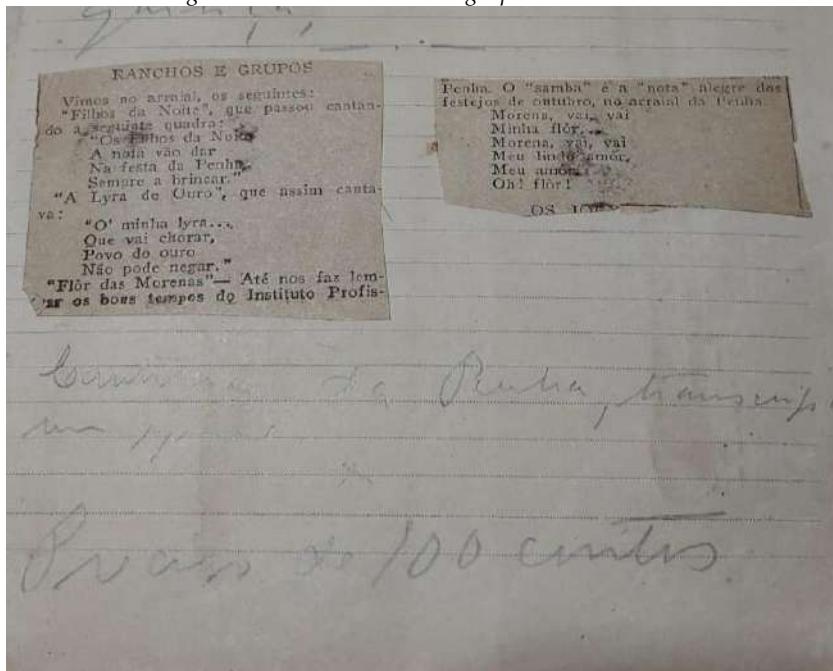
³⁰⁹ BARRETO, op. cit., 1956f, p. 272.

A preocupação com as letras e canções dos ranchos populares está presente nos recortes de jornais que foram publicados, pelo biógrafo Francisco de Assis Barbosa, no *Diário íntimo*, assim transcritas:

Cantigas da Penha, transcritas em jornal. “Ranchos e grupos. Vimos no arraial os seguintes:
“Filhos da Noite”, que passou cantando a seguinte quadra:
Os Filhos da Noite
A nota vai dar
Na festa da Penha
Sempre a brincar.
A “Lira de Outro”, que assim cantava:
Ó minha lira...
Que vai chorar
Povo do ouro
Não pode negar.
“Flor das Morenas”: Até nos faz lembrar os bons tempo, do Instittuo Profissional...
Penha. O “samba” é a “nota” alegre dos festejos de outubro, no arraial da Penha:
Morena, vai vai
Minha flor...
Morena, vai, vai
Meu lindo amor.
Meu amor, Oh! Flor!³¹⁰

³¹⁰ Idem, op. cit., 1956d, p.163-164.

Figura 12: Retalhos: ranchos e grupos carnavalescos.



Fonte: Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (fotografia da autora).

E ainda, em crônica escrita para a *Estação Teatral*, Lima Barreto lamenta a ausência de tradição teatral ou de “manifestações espontâneas de teatro” vindas do povo no Brasil:

Em toda parte, há manifestações espontâneas de teatro. Sem falar nos povos clássicos, os chineses, os japoneses, os turcos, os *couanes*, os russos, os hindus, os anamitas, os persas, os *kolmucks*, os javaneses; mas os brasileiros não.

Algum dos senhores já viu, nas nossas festas do interior, qualquer cousa popular, inventada ali mesmo, que, de longe, lembrasse teatro? Nunca. Não há nas rudimentares necessidades estéticas e motivos da nossa população nada que se encaminhe para o teatro.

A música fica na toada da viola; a poesia nesse famoso e idiota “desafio”; a dança no sapatear e “muligudos” do fado; mas para o teatro não há manifestação alguma.³¹¹

Com base nessa observação do escritor, vale a pena pensar com Joel Rufino dos Santos sobre “o que é teatro”. Para o estudioso, o teatro é um local – um espaço físico com endereço conhecido (com cena, plateia, argumento, texto, elenco) e, por muito tempo, desfavorável ao negro – que se transforma em lugar, um espelho de quem tem cultura e poder, uma diversão de seletos.³¹² Para o pesquisador, é importante separar também a noção de drama e teatro, e lembra a procissão grega de Dioniso: “uma procissão estuante, desmedida de vinhos e danças, precedida por um canto coral, o ditirambo, espécie de drama lírico cantado”.³¹³ Essa procissão guarda o gene do teatro: “o cortejo, a narração, o fingimento, a interpretação cujas marcas estão entre nós no maracatu, o bumba meu boi, a cavalhada, a escola de samba, a procissão católica ibérica, cortejos para desfrute de espectadores parados, em pé ou uma arquibancadas”.³¹⁴ Portanto, a procissão, se ainda não é teatro, traz seu embrião: o drama.

Parece que Lima Barreto expressou a confusão muito comum na linguagem corrente, isto é, o uso dos termos teatro e drama como sinônimos. São muitas as encenações envolvendo conflitos, dores, emoções, representações, enfim, da experiência humana em toda a história cultural brasileira: “O país não era sequer ainda um projeto, e no sertão – corruptela de desertão –, onde, chegassem os europeus, com seus escravos e servos, se fazia drama. É admirável”.³¹⁵ Exemplares nesse sentido são os reisados, as cheganças e os fandangos, de Pernambuco, sendo

³¹¹ Idem, op. cit., 1956i, p. 278.

³¹² SANTOS, op. cit., 2014, p. 55.

³¹³ Idem, ibidem, p. 62.

³¹⁴ Idem, ibidem.

³¹⁵ Idem, ibidem, p. 75.

que o mais antigo drama brasileiro documentado é o bumba meu boi. São estas também representações da manifestação espiritual africana, que não se resumiam ao domínio religioso, abrigando outras formas, como celebrações e festejos populares (autos populares dos congos, quilombos etc.):

Nem todos os africanos condutores dessas culturas e seus descendentes estavam em condições de manter vivas e desenvolver suas respectivas contribuições à cultura do novo país, na medida em que eles próprios se achavam sob terríveis condições. Vítimas permanentes de violência, suas instituições culturais se desintegraram no estado de choque a que foram submetidas.³¹⁶

Vale destacar que não se trata de admirar o “sincretismo” ou a tão proclamada “mistura de tradições”, como alerta Joel Rufino dos Santos:

Quicumbres, Quilombos, Taieras, Cheganças, Fandangos, Reisados...

É difícil filiar esses teatros populares a uma precisa matriz portuguesa, indígena, cabocla ou negra. A convivência social da casa-grande, da senzala, do rancho, da rua misturou tudo; sem abolir, no entanto, as desigualdades e dessemelhanças das respectivas populações: branco era sinônimo de senhor, negro, de escravo, servo, de índio. Muitos observadores do drama colonial costumam só ver a comunhão, a mistura de tradições, o sincretismo, mas as interações de classe e cultura em nosso passado foram também ásperas e mesmo conflituosas.³¹⁷

A festa se inventa nas frestas das interdições. Sujeitos e saberes sujeitados reagem e ocupam as ruas e, ainda que tenham como resposta negação e não acolhimento, insistem em

³¹⁶ NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 125.

³¹⁷ SANTOS, op. cit., 2014, p. 92.

alcançar visibilidade no espaço público. São “mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e representações estabelecidas. Tem que ‘fazer com’”.³¹⁸ Para isso, alteram com alegria e canto as regras do espaço opressor, driblam o padrão normativo e criam respostas para (sobre)viver sob a vigilância.

O confronto tenso e difícil de Lima Barreto com a cultura popular traduziu-se em expressões como “instrumentos bárbaros”, “danças lascivas”, “indigência mental”, que sugerem a sua dificuldade de compreender tais manifestações, vendo-as como um anacronismo em relação à tradição europeia. Incapacidade de compreender que, junto com a música e as palavras, é necessário mobilizar o corpo, fazer o corpo falar para dar individualidade aos sujeitos. Frente à rua como local de agrupamentos, conflitos e reinvenção, feita de pluralidade estética e de vozes, o intelectual Lima Barreto encontra dificuldade para ver. E sobretudo para reconhecer, nos corpos que dançam e cantam, uma forma de luta, uma imagem não hegemônica do paradigma europeu. Não se deixou levar pelo encanto da síncopa.

³¹⁸ CERTEAU, op. cit., p. 79 (grifos no original).

Onde Termina a Rua. Termina?!

Há muitos caminhos que se bifurcam e a percorrer nas ruas da *Belle Époque* carioca. Só não vale mais estacionar em esquinas adjetivadas e de lá não sair. Esquinas como “linguagem pomposa”, “penúria cultural”, “academicismo”, repletas de “frivolidade” e “glamour”. É preciso projetar essas esquinas no movimento intenso das ruas, feito de controvérsias e reinvenções.

As ruas da cidade do Rio de Janeiro, nas décadas finais do século XIX e começo do século XX, testemunharam intensa modernização do espaço urbano, com inovações tecnológicas, deslocamentos espaciotemporais e transformações políticas e econômicas que abalaram o cotidiano. Assistimos à reorganização de conhecimentos, linguagens, espaços, incremento de comunicação e da própria compreensão da subjetividade. Por tudo isso, a rede torna-se ferramenta útil para acompanhar a circularidade e interconexão entre agentes, espaços e ações.

A perspectiva de rede também nos ajuda a realizar um duplo movimento: de um lado, perceber o campo de tensões entre a literatura e a cultura de massas em formação. Quando seguimos os rastros dos agentes culturais na *Belle Époque*, nas ruas do Rio, observamos a capital do entretenimento construindo uma malha de produtos simbólicos em franco diálogo com o mercado, com o público, e em disputa de discursos, resultando na intermidialidade das produções e o intercâmbio entre gêneros e linguagens. Lidos nessa perspectiva, os rastros dos agentes daquele período alcançam o contemporâneo.

Afinal, atualmente, temos ainda um relevante índice de analfabetismo, que se junta à escolha da cidade do Rio de

Janeiro como Capital Mundial do Livro e à realização da X Bienal do Livro, em 2025, também na capital carioca. A gigante feira de livros esteve repleta de celebridades, criadores de conteúdo, *booktokers*, além de atrações como roda-gigante, gravações de trechos de obras, tecnologias interativas e estratégias tanto para criar vínculos quanto para atrair leitores. Plataformas digitais a serviço do livro e da crítica, ao lado do show de variedades em que a Literatura obedece, entre outras coisas, às regras do entretenimento e da mercadoria.

De outro lado, seguir as redes possibilita também dar profundidade histórica aos impasses da Literatura no debate sobre o que é o Brasil? Quem são os brasileiros? Porque nesse período os intelectuais e artistas ouviam da Europa as vozes que apontavam índices de degradação e inferioridade à maioria da população brasileira. A partir daí, qual estratégia adotar para fazer surgir o sujeito brasileiro? Uma das saídas veio pelo entretenimento e pela literatura, mobilizando, entre outros aspectos, a miscigenação. E assim a alegria, a síncopa, a dança traduziram, nas ruas, o ambíguo e trágico traço brasileiro. A mesma ambiguidade, tensão, violência e apagamento que invadiria os ensaios emblemáticos do pensamento social brasileiro a partir dos anos 1930. Mas, na *Belle Époque* carioca, os palcos, as redações de jornais, as livrarias e as ruas eram espaços onde o controle e as respectivas negociações e/ou subversões se estabeleciam.

E em que resulta associar a rua ao processo de criação do escritor Lima Barreto? Não se trata de acompanhar o andarilho pela cidade, tampouco retirar as imagens que ele regista do espaço urbano e sua gente. É preciso pisar mais fundo, isto é, seguir as pistas a partir dos cadernos, com suas colagens de recortes de jornais, escritas e reescritas, de como tais cenas se tornavam linguagem.

A segunda parte deste livro acompanhou os vestígios deixados pelas ruas e o processo de transformação que esses

vestígios sofreram ao integrar, parcial ou totalmente, o mundo ficcional em criação. E tal processo revelou o ficcionista que pesquisa, escuta, seleciona, escreve, reescreve, armazena e retoma em versões variadas. Experimenta e aprimora conforme o ritmo dos passos nas ruas.

Experimentação contínua, em movimento do qual o corpo participa, caminhando e a realizar testagens, seleções, para engendrar novas formas. Desde a música das ruas às conversas avulsas, o que foi apreendido pelos jornais, o que ficou retido na memória, tudo faz parte da investigação e da busca. O percurso pelas ruas também é percurso de experimentação. Cafés e botequins são pontos de parada para ouvir e observar, provocar e esperar respostas, conferir posicionamentos e, de novo, experimentar. Recolhe conversas, escreve notas que poderão ou não ser aproveitadas. E depois combina às leituras feitas. Um misto de experiências, leituras, informações, imaginação porque, como diria Italo Calvino, “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.³¹⁹ E o mais importante é acompanhar como o escritor se apropria dos elementos (inventário, biblioteca, roteiro) que o compõem para realizar a montagem com as peças apreendidas do mundo em que está imerso.

Se na efervescência cultural das ruas cariocas na *Belle Époque* não se pode estacionar em dicotomias, também não é mais possível reduzir a criação, em Lima Barreto, a pontos estáticos que qualificam seus textos como desabafo, revolta, denúncia, precária forma estética e personalismo. Afinal, os cadernos *Retalhos* guardam rastros de redes que, ao entrelaçar ruas aos processos de criação do escritor carioca, podem

³¹⁹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138.

ressignificar a recepção de suas obras. Isso porque tornam possível compreendê-las no âmbito de uma poética de montagem em que as ruas não são apenas espaço e matéria, mas forma, transformando as redes em estratégia para experimentação literária.

Sobre a Autora

Carmem Negreiros é professora associada do Instituto de Letras da UERJ, bolsista CNPq. Doutora e mestre em Teoria Literária pela UFRJ. Seu último estágio de pós-doutorado foi realizado no PPG Literatura e Crítica da PUC-SP, sob a supervisão de Cecília Almeida Salles. Entre seus livros, destacam-se *Lima Barreto e o fim do sonho republicano* (Tempo Brasileiro, 1995), *Lima Barreto/Triste fim de Policarpo Quaresma*, da Coleção Archives/UNESCO, produzido junto com Antonio Houaiss, em 1997; *Lima Barreto, caminhos de criação* (em parceria com Ceila Ferreira, publicado pela EDUSP, 2017) e *Lima Barreto em quatro tempos* (Relicário, 2019). Coordena o LABELLE-UERJ – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (<http://labelleuerj.com.br/>).



Em 2025, o LABELLE — Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque — completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>



10 ANOS

