

Narrativas do espetáculo

Spectacle narratives

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

*Doutora em Letras
Professora Adjunta do Instituto de Letras da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
carmemlucianegreiros@gmail.com*

Resumo: O artigo discute o papel das narrativas literárias, num trabalho com a linguagem escrita, como mediadoras das mudanças na estrutura da experiência subjetiva provocadas pelas tecnologias e o incremento da vida urbana, entre 1890-1920. Tendo como cenário a modernização da cidade do Rio de Janeiro, as narrativas do espetáculo problematizam o abalo na esfera da representação. Autores como João do Rio (Paulo Barreto), Benjamin Costallat, Olavo Bilac e Lima Barreto discutem as novas concepções de tempo e espaço, os processos de subjetivação e suas consequências para a literatura, em meio às estratégias modernas de mobilidade e circulação.

Palavras-Chave: Urbanização; Experiência; Literatura; Percepção.

Abstract: The article discusses the role of literary narratives as mediators, in a job with the written language, of the changes in the structure of subjective experience, caused by the technologies and increase of urban life, between 1890 and 1920. Setting the modernization of Rio de Janeiro city as a background, spectacle narratives problematize the shake-up on the representation sphere. Authors like João do Rio (Paulo Barreto), Benjamin Costallat, Olavo Bilac and Lima Barreto discuss the new concepts of time and space, subjectivity processes and its consequences for literature, among the modern strategies of mobility and circulation.

Keywords: Urbanization; Experience; Literature; Perception.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1987: 189).

Crônicas, contos e romances de escritores diversos das primeiras décadas do século XX, na Literatura Brasileira, constituem narrativas que procuram explicar aos leitores as profundas mudanças na estrutura da experiência subjetiva, provocadas pelo intenso processo de modernização da percepção e também pelo incremento da vida urbana.

As novas tecnologias de transporte, comunicação e distribuição de mercadorias, veículos e sujeitos concretizam práticas de mobilidade e circulação, eixos marcantes do crescimento do capitalismo. O cenário desse processo, no Brasil, é o Rio de Janeiro, que protagonizou os efeitos dessas mudanças na intensificação da vida sensorial, na vivência de novas experiências no corpo e na percepção do ser humano. Mesmo na periferia da produção industrial capitalista, observa-se a formação de uma sensibilidade estética que alia técnicas, fascínio e tensão – da vida urbana – aos sonhos, sobressaltos e devaneios dos sujeitos. Nas ruas que se modernizam tornam-se referências a Avenida Central, reformada a partir do modelo político e metodológico parisiense, e a rua do Ouvidor, local onde a moda atualiza os hábitos e atitudes, na exposição de vitrines com produtos sofisticados e tornando-se, a própria rua, espaço para a exibição da modernidade nos corpos e atitudes, devidamente registrados pelos *flashes* das *kodaks* dos jornalistas ou binóculos dos transeuntes.

A rua do Ouvidor também concretiza a interessante mescla de antigo e moderno, com novas tecnologias, imagens e produtos numa interessante sobreposição de tempos e espaços. Nela, circulam elegantes cavalheiros vestidos à inglesa, *cocottes* e senhoras com figurino francês, iluminação artificial, inventos ópticos, vitrines e automóveis; também circulam vendedores ambulantes – como ruínas dispersas da escravidão –, carroças, charretes, carregadores, oficinas artesanais, capoeiras, quiosques em meio a água estagnada e epidemias. A reforma de Pereira Passos – com novos modelos arquitetônicos que incluíam calçadas pavimentadas, ruas arborizadas e até a inserção de esculturas no espaço público –, objetivava homogeneizar os espaços, a partir de um padrão de embelezamento cujo perfil era cosmopolita e o viés, autoritário.

A cidade, portanto, com suas luzes, surpresas, sustos, vitrines, multidões e veículos, torna o sujeito atento e encantado pelo aspecto cambiante do meio urbano, repleto de estímulos visuais, auditivos e táteis, com sensações quase mágicas. A mobilidade do olhar de indivíduos em constante deslocamento, servindo-se de inventos ópticos variados para ampliar a capacidade perceptiva, torna a visão quase um fim em si mesma, para ser usufruída sem pragmatismo, no descompromisso do olhar distraído. Além disso, “a atenção flutuante do indivíduo dirigida por um impulso caprichosos ou uma curiosidade” (SHAPIRO, 2002: 168) produz um interessante alinhamento entre as visões de artistas – na pintura, fotografia, literatura – e a atividade visual dos espectadores em deslocamento pelas cidades.

Considero, aqui, o aspecto da modernização estudada por pensadores como Walter Benjamin (1987), Georg Simmel (2009) e Siegfried Kracauer (2009), que a compreendem a partir da concepção neurológica. Isso porque a vida urbana moderna foi bombardeada por choques físicos e perceptivos. As mudanças tecnológicas e econômicas atingiram profundamente a estrutura da experiência subjetiva, alterando-lhes as bases fisiológicas e psicológicas com estímulos sensoriais frequentes e intensos, no caótico, fragmentado e desfamiliarizado espaço da cidade. O fundamento psicológico sobre o qual se baseiam as particularidades das grandes cidades é, na expressão de G.Simmel, “a intensificação da vida nervosa que brota da mudança acelerada e ininterrupta das impressões interiores e exteriores” (SIMMEL, 2009:80). Entre as consequências da exposição da sensibilidade aos constantes estímulos, Simmel aponta a atitude *blasé* ou “a incapacidade de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada” (2009:85).

O sujeito – agente e objeto desses impactos da modernização –, pode ser chamado de “observador de segundo grau”, caracterizado pela “incapacidade de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo”, segundo analisa H.Gumbrecht em *Cascatas de modernidade* (1988). Torna-se, por isso, inevitavelmente consciente de seu corpo, como aspecto significativo para o conhecimento, e da importância da posição, adotada para observar. O corpo e a posição do observador, aliados à experiência temporal – especialmente num contexto de aceleração e desaceleração no tempo oferecido pelas tecnologias –, abalam as formas de representação. “À medida que o tempo histórico parece ser posto em movimento por tantos impulsos convergentes, não é mais possível pensar o presente como um intervalo de continuidade” (GUMBRECHT, 1998: 16).

No centro desse complexo contexto, tenso e sob o impacto das transformações técnicas, os intelectuais das mais diversas matizes e tendências terão papel significativo. Serão eles

os autores das narrativas de espetáculo para traduzir os impactos da modernização sobre a experiência subjetiva.

Por um lado, suas narrativas procuram explicar os choques perceptivos ou a “trepidação” da vida urbana; apresentam o funcionamento dos novos aparelhos e orientam de onde partem os abalos na percepção. Por outro, suas narrativas promovem a renovação da linguagem literária por meio da assimilação das novidades, vindas especialmente dos inventos ópticos e da proliferação de técnicas gráficas e de impressão. Tal processo reposiciona o escritor frente ao mercado, na mesma medida em que a escrita busca a possibilidade de também produzir uma experiência de choque para o leitor. Esse aspecto é mais detalhadamente explorado por Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de letras* (1987). Além disso, os intelectuais produzem narrativas que agem como intérpretes dos principais discursos para explicar, por meio da ciência, filosofia ou história, os efeitos das imagens sociais e mercantis sobre os indivíduos, as relações sociais e, também, a cultura.

Talvez, para melhor entender a riqueza e as tensões desse momento cultural, um bom caminho seja seguir tais narrativas que, diante da “trepidação” produzida pelo cinematógrafo, eletricidade, automóvel, fotografia, entre outros, intentam orientar a percepção e/ou serem elas próprias uma novidade técnica, feita de linguagem.

Trepidações

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 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 (GUNNING, 2004:34).

Os filmes, que datam aproximadamente de 1895, caracterizavam-se como atrações autônomas fáceis de se encaixar nas diferentes programações de parques de diversão, 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 também a imagens de placas de lanternas mágicas.

Em 1897, na cidade do Rio de Janeiro, o italiano José Paschoal Segreto inaugura 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 exposições itinerantes. Integrada a espetáculos de variedades, a exibição era controlada pelos operadores que manipulavam as sequências dos filmes, recombinao imagens e técnicas com muita autonomia em relação aos produtores.

Esse período de apresentação do cinematógrafo é chamado, pelos estudiosos e historiadores, de “primeiro cinema” ou “cinema de atração”. 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 desaparecimentos, explosões, sucessão intermitente 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 em que se encontrava, sendo que, por outro, é o cinema que mostra sua própria visualidade (COSTA, 2005: 52).

Nesse “primeiro cinema”, tudo era apresentado sem uma sequência narrativa, sem um antes ou depois. Tratava-se de uma sucessão de instantes sempre atualizados, com cortes abruptos de um tema a outro, em numerosas descontinuidades. Com a intermitência de imagens, o espectador é chamado a participar da cena e, na distração, recebe 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. Neste ponto, ainda, esta máquina, que estaca ou condensa a duração, demonstrando a natureza variável do tempo, que prega a relatividade de todos os parâmetros, parece provida de uma espécie de psiquismo.

Sem essa máquina, não veríamos materialmente o que pode ser um tempo cinquenta mil vezes mais rápido ou quatro vezes mais lento do que aquele em que vivemos. Ela é instrumento material, sem dúvida, mas com um jogo que

oferece uma aparência tão elaborada, tão preparada para o uso do espírito que já se pode considerá-la um meio pensamento, um pensamento segundo as regras de análise e síntese que, sem o instrumento cinematográfico, o homem teria sido incapaz de realizar.

(...) A amplitude nos jogos de perspectiva espaço-temporal que oferecem a câmera lenta, a imagem acelerada e o primeiro plano, revela movimento e vida no qual se acreditava ser imutável e inerte (1983 [1921]: 289-291).

O espectador, do final do século XIX e início do século XX, é confrontado, portanto, com a morte do instante, e o cinema “serve para exercitar o homem nas mais novas percepções” por meio do olhar distraído, como as reflexões de Walter Benjamin (1987: 174) já mostraram. O choque perceptivo se completa na trepidação da imagem que, mesclada à trepidação da luz elétrica no entorno onde aconteciam as exhibições, 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 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 passageiro, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1987b:192).

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 – especialmente aquelas relacionadas ao primeiro cinema. Para tamanho choque perceptivo, será necessária a mediação das narrativas, como programas ou roteiros de orientação e compartilhamento de experiência no tenso cotidiano. 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.

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”, quase impossibilitado de escrever sua crônica para o jornal por “ver tremer na tela branca a vida saracoteando das fitas...” (BILAC, 2006: 847) depois da viagem cinematográfica de duas horas, como mostra o fragmento a seguir.

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; vi Cristo nascer e morrer; desci ao fundo de uma mina de carvão; estive ao lado de um faroleiro, no alto de um farol, entre os uivos das ondas; assisti ao tumulto de uma greve na França; vi o imperador Guilherme passar revista no exército alemão na Westfália; vi Sansão ser seduzido e vencido por Dalila, e sepultar-se sob as ruínas do templo derrocado...

(...)

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. Sacudiam-se picaretas, subiam e desciam elevadores, havia quedas súbitas de terra e pedras, explodiam pedaços de rocha. 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 (BILAC, 2006:847).

A coletânea de crônicas intitulada *Cinematógrafo*, de João do Rio, é referência emblemática do impacto do primeiro cinema sobre a experiência subjetiva e, ainda, acerca do impacto das novas tecnologias na produção literária. O cronista acentua a descontinuidade, a rapidez e a fragmentação de imagens como instantes que não possuem o elo integrador da narrativa. Em pauta, de novo, a morte do instante.

Dizem que a sua melhor qualidade essa é. Quem sabe? O pano, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...

– Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembras mais.

[...] Ora como os fatos sucedendo-se não se parecem e que ninguém pode exatamente repetir com a mesma emoção e o mesmo estado d'alma um ato da existência, o cinematógrafo fica modesta e gloriosamente como o arrolador da vida atual, como a grande história visual do mundo. Um rolo de cem metros na caixa de um cinematografista vale cem mil vezes mais que um volume de história – mesmo porque não tem comentários filosóficos.

[...] Daí, já assustados, romancistas e dramaturgos a escrever cenários para os cinematógrafos (RIO, 2009: 03).

Além de explicar os efeitos do cinematógrafo na percepção do tempo, na fragmentária e ágil apreensão do cotidiano, na sobreposição de passado no presente, o cronista também apresenta a relação desses efeitos com sua atividade de escritor, não imune à “torrente dos acontecimentos”.

A crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (RIO, 2009: 05).

Para a ensaísta e pesquisadora Flora Süssekind (1987), a relação de João do Rio com o cinematógrafo é, nas palavras da autora, “basicamente de *encantamento*”: “Desejo mimético, ligação via analogia mais do que propriamente via linguagem literária, é como se o cronista assistisse, com certo deslumbramento, à constituição de um novo horizonte técnico e tentasse *imaginar* relações possíveis com ele” (1987: 47, grifos da autora).

Contudo, é preciso pensar: quando o cronista argumenta que a crônica necessita ser cinematográfica, dois aspectos interessantes ficam evidentes. Primeiro, a consciência crítica acerca dos bombardeios sobre a percepção e a experiência subjetiva. Urge apresentar aos leitores uma narrativa que crie elos entre temporalidades distintas, em meio à turbulência de instantes desconectados. A crônica adquire esse perfil de diálogo com o leitor e espectador para a compreensão das novas experiências. Segundo, o “assustado” homem de letras demonstra perspicácia quanto aos impasses do discurso literário frente a outros discursos e às tecnologias de imagem. Sugere a necessidade de renovação da

linguagem literária num contexto de reorganização do campo intelectual, com deslocamento do prestígio do literato na disputa com outras formas de discurso e poder. Portanto, observa-se menos “encantamento”, termo que parece sugerir recepção acrítica, e muito mais a arguta percepção crítica do impacto das imagens sobre a literatura, a escrita e os sujeitos.

A reflexão de João do Rio prossegue na mesma direção em *Vida vertiginosa*, livro de crônicas que traz, na abertura, a seguinte observação:

Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sob o mais curioso período da nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias (1911: 01).

Parece, aqui, ficar mais clara a necessidade de a narrativa atuar como ligação à experiência fragmentada, dispersa, caótica e, ao mesmo tempo, como reflexão sobre os efeitos e consequências na experiência subjetiva. O tema desse feito é outra trepidação avassaladora, o automóvel, “o grande reformador das formas lentas” (RIO, 1911: 05), segundo o cronista.

O encurtamento do tempo e do espaço pela velocidade do automóvel promove a simplificação “estupenda” – nos negócios, no amor, nas amizades e na escrita.

Um artigo de duzentas linhas escreve-se em vinte quase estenografado. Assim como encurta tempo e distâncias no espaço, o automóvel encurta tempo e papel na escrita. Encurta mesmo as palavras inúteis e a tagarelice. O monossílabo na carreira é a opinião do homem novo. A literatura é ócio, o discurso é o impossível (RIO, 1911: 06).

Estão em debate, também, o lugar do discurso literário e a urgência de novo ritmo da palavra diante da temporalidade do instante.

Essas crônicas criam nos jornais, como narrativas do espetáculo, elos de ligação para a compreensão dos choques intermitentes no tráfego, nas ruas, no cinema. São difundidas, nos jornais que promovem a articulação do espaço, imagens da vida urbana e a organização da fragmentação das ideias. “O sujeito urbano experimenta a cidade, não apenas porque caminha por suas regiões limitadas, mas porque a lê num jornal que lhe fala

de seus fragmentos” (RAMOS, 2008: 143). No entanto, 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” (2009: 272).

Fantasmagoria

Nos volumes de crônicas citados, João do Rio narra uma dupla experiência: de um lado, a exibição de pessoas e mercadorias nas ruas, num amálgama de formas, movimentos, cores, rupturas constantes e justaposições nem sempre coerentes, assemelhando-se ao princípio da montagem fabril; de outro, a incessante novidade e a recepção distraída dos acontecimentos, que provoca a integração entre o observador e as representações que relata. A sensação de ser moderno, de viver em uma metrópole, confere sentido à existência do observador cronista e do transeunte, leitor em potencial: os aspectos da arquitetura, as vitrines e o caráter ondulante da multidão envolvem o observador, que se reconhece nos novos indicadores da representação do moderno.

A Avenida Central, por exemplo, é uma das mais importantes referências que afirmam um novo padrão cultural e de sensibilidade. O traçado da avenida e a distribuição dos prédios na sua extensão acentuam o efeito de crença na representação, a partir do critério seletivo de construção dos edifícios “destinados a empresas estrangeiras e nacionais, comerciais e de infraestrutura; à recreação e ao consumo de produtos europeus de luxo; a instituições veiculadas à literatura e às belas artes” (NEEDEL, 1993: 61). A arborização, os palácios, as lâmpadas elétricas, o calçamento e os amplos espaços para a circulação de veículos permitem, também, ampliar o olhar. A visualização dos prédios imponentes e sofisticados cria a atmosfera cosmopolita e o passante crê circular num tempo e espaço de progresso e de civilização, afinal, como bem enfatizou Olavo Bilac em crônica sobre a inauguração da Avenida: “... fui pensando na revolução moral e intelectual que se vai operar na população, em virtude da reforma material da cidade. A melhor educação é a que entra pelos olhos” (2006: 757).

Aos autores das narrativas do espetáculo também fica a questão: como é realmente a cidade sob os novos signos, imagens e cenários? Com a sobrecarga de impressões e a impossibilidade de descortinar a cidade com o olhar, algo pode escorregar no discurso que a explica e descreve. O cronista corre o risco de ter olhos que não veem. Nessa direção, pode-se ler as crônicas reunidas sob o título *Mistérios do Rio*, de Benjamin Costallat, que guarda ecos do *Mistérios de Paris*, folhetim de muito sucesso no século XIX, de Eugène Sue. Nele via-se o submundo parisiense, antes de Haussmann, com a miséria dos operários, dos crimes, das barricadas, dos prostíbulos.

Benjamin Costallat narra os espaços e personagens que se situam fora do perímetro das intervenções cosmopolitas, das luzes faiscantes, das mercadorias de luxo. Com o olhar que só vê a partir do ponto de vista do progresso técnico, da civilização e da moda – tendo como parâmetro a Avenida Central – o cronista apresenta o subúrbio, a favela, as casas e becos de prostituição, cabarés, circos, os cafés da Lapa, o interior dos sanatórios, a jogatina e os vícios pela cocaína nos altos estratos sociais. O seu olhar marca-se pelo distanciamento, pela tomada exterior que transforma a paisagem e personagens em figuras exóticas, estetizando a miséria e imprimindo na narrativa o ritmo e movimento folhetinesco, como o texto matriz que lhe serviu de inspiração. Tudo apresentado, como exemplifica a crônica *A Favela que eu vi*, num tom de reportagem e documentário a partir das observações pessoais após o contato com os espaços e sujeitos. Ao mesmo tempo, o cronista é incapaz de observar a riqueza cultural da população, tampouco consegue ouvir a diversidade de suas vozes.

O olhar de Benjamin Costallat mostra a cidade em dois tempos e espaços: a cidade cosmopolita e civilizada (Copacabana, Centro) e o subúrbio, lugar, para o cronista, de atraso e doença. Sem dúvida, apresenta a precariedade e o abandono do Estado sobre uma faixa significativa da população, mas também apresenta a sordidez e miséria moral que se escondem sob o luxo dos hotéis e lojas sofisticadas que exploram as jovens manicures, costureiras e balconistas.

No entanto, a descrição nas suas crônicas resulta em mera enumeração, pois conserva o ponto de vista centralizado, convencional, que não escuta as almas e os sujeitos; estes não ganham voz, a não ser a fala traduzida e entre aspas pelo narrador; tornam-se peças, números, figuras no quadro pitoresco – e pretensamente panorâmico – da modernidade.

Sem higiene, sem conforto, naqueles pequeninos casebres fétidos e imundos, que se arriscam, a cada instante a voar com o vento ou despencar-se lá de

cima; aquela população de homens valentes – estivadores, carvoeiros, embarcadiços – e de mulheres anemiadas e fracas, e de crianças mal alimentadas e em trapos, cria porcos, bebe cachaça, toca cavaquinho e canta!... O dia inteiro, de dentro daqueles casebres feitos a lata de querosene, partem as vozes dolentes de um violão ou os arpejos saltitantes de um cavaquinho. À noite, tudo samba.

Apesar da miséria em que vive, toda a Favela, sambando, é feliz sob um céu salpicado e lindo de estrelas!...

[...] Aqui não tem cinema? [...]

E os olhos brilhando de inteligência e malícia, a crioula caiu numa grande gargalhada.

- Cinema? Oh! Meu santo! Pra quê? Mas não é “perciso”! Temos aqui cinema todo dia, toda hora. Olhe, ainda a semana passada, “tá”vendo aquele barracão vermelho, lá “prus” lado do “Buraco quente”, uma crioula pegou fogo nas suas saias com querosene... [...] “Pra” que cinema? Temos cinema todos os dias. Mulheres nuas, tiros, facadas, paus-d’água. “Pra” que cinema na Favela, se a Favela já é um cinema?” (COSTALLAT, 1990: 34-35).

99

A noite é o tempo preferido para as descrições nas crônicas, o que atende à origem folhetinesca e certo tom gótico. Mas a cidade, mesmo à luz do dia, não expõe facilmente os seus mistérios, suas dores e paradoxos: “eles estão no ângulo das ruas, nos corrimões das escadas (...) em cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entulhos, esfoladuras...” (CALVINO, 2003: 16). É necessário que o olhar não se submeta ao visível, isto é, se o progresso, a técnica e as benesses da vida urbana moderna não alcançam espaços como o subúrbio e a favela, neles chegam os sonhos, desejos e temporalidades múltiplas. É preciso saber escutar as narrações e decifrar os sinais, em meio a tanta técnica para apreensão do imediato. Revestir de romantismo os lugares de miséria perpetua-os, na mesma proporção em que alimenta o sentimento de compaixão que não exige ação, atitude ou dinheiro para mudanças, tampouco desestabiliza o leitor.

Nas ruas muito largas, muito esburacadas e quase escuras de Ramos, aquelas simples casas caiadas, que não veem passar um automóvel, um bonde, um caminhão, têm o ar lúgubre das casas abandonadas. (...) É a vida suburbana, triste e monótona. Igual, sempre igual, eternamente igual!

Algumas ruas, largas como avenidas, mas esburacadas pelas chuvas e quase sem luz, um cinema cheio de cartazes de fitas sensacionais do século passado,

com um piano desafinado, uma farmácia que vende mais ervas de curandeiros do que receitas de médicos; uma delegacia com um “prontidão” sonolento e magro. E eis tudo. Eis a vida noturna dos subúrbios.

Os habitantes daquelas casas tristes e pobres vivem no Rio o dia todo nas suas ocupações. Só voltam ao subúrbio para dormir.

O Rio, distante, como um monstro insaciável, absorve nas suas usinas, nos seus escritórios, nas suas repartições, aquela população inteira que, à noite, ele devolve extenuada aos seus lares.

Enquanto a grande cidade, numa orgia de luz, espreguiça-se pelas suas avenidas lindas e floridas, passa as noites nos seus *cabarets* luxuosos, bebendo e cantando, fuma “havasas”, nos *bungalows* do Leblon, joga *bridge* nos palacetes da Avenida Atlântica, ama nas pensões *chics*, ouve música no Municipal e dança o *shimmy* por toda a parte – os subúrbios, soturnos e tristes, adormece estafados, uma noite curta que terminará cedo, pela madrugada, ao apito do primeiro trem... (COSTALLAT, 1990: 74-75).

100

Para escapar do risco de só visualizar a superfície, talvez seja necessário deslocar o olhar, introduzir um intervalo, uma diferença no tempo sucessivo de imagens, considerar a simultaneidade passado, presente e futuro, as sobreposições de diferentes tempos.

Talvez seja uma interessante estratégia considerar a rua, o bonde ou o trem, em seus vários momentos e horários de circulação, como pontos de observação privilegiados para o observador em deslocamento; além de serem esses veículos e espaços singulares meios de ligação entre o subúrbio e a cidade, o arcaico e o moderno, o provincianismo e o cosmopolitismo, a elegância e a imitação da elegância.

Produzir, enfim, um tempo de pausa para iluminar a reflexão deixando entrar as fissuras que dão lugar à memória. Transformar as novas percepções em experiência, ligando-as às lembranças sensoriais do passado para ver o invisível. Ver o invisível significa perceber que, na cidade do Rio de Janeiro, a rua do Ouvidor, a Avenida Central, o subúrbio e a favela vivem o mesmo tempo cultural da modernidade. A exclusão e a impossibilidade financeira para o consumo, de objetos e técnicas da vida moderna, não impedem que os sonhos, miragens e desejos projetados nas ruas, avenidas, discursos e vitrines contaminem as subjetividades. É preciso saber ver os sonhos e desejos represados, contidos, metamorfoseados, explorados no tenso cotidiano urbano.

Tempos, tempos

As narrativas dos intelectuais realizam a ponte entre os cenários de modernização e o leitor, levando-lhe referências visuais e sensíveis para criar o imaginário e fundamentar a confiança de que reside numa metrópole civilizada. Não há dúvida de que as interdições quanto à circulação (de vendedores ambulantes, capoeiras e cães vadios), a expressão de ritmos, danças e folguedos tradicionais e, ainda, a destruição de moradias populares, o saneamento realizado com violência e o alto investimento na qualidade de vida na zona sul (em detrimento de outras regiões da cidade) constituem exemplos da imposição violenta e autoritária da racionalidade no espaço urbano. Evidencia-se a construção de uma paisagem urbana pelo artifício, em nome do progresso, da civilização, da regeneração sanitária e estética da cidade, mas também a penetração dessas imagens nos sujeitos, costumes e práticas culturais antes arraigadas no tecido social da cidade do Rio de Janeiro. Por isso, é importante frisar que os efeitos da temporalidade múltipla, intermitente, veloz, o fascínio das imagens e a sedução das mercadorias introjetam, sutil e intensamente, na alma e no olhar dos sujeitos a fantasmagoria¹ do moderno.

O contato com as imagens trepidantes do burburinho das ruas, da tela do cinematógrafo ou com a mágica da luz elétrica afeta o visível, impacta a percepção natural, provocando vertigem: a cidade torna-se quase um sonho, um espetáculo de magia. Se o cinema representou a tentativa de colocar o problema da figuração do impalpável, do invisível como o ar e a luz (PEIXOTO, 1996: 16), as narrativas do espetáculo (crônicas, contos e romances) procuram traduzir o que está ausente, a fantasmagoria da vida moderna e seus efeitos sobre a estrutura da experiência subjetiva. Em certa medida, tais narrativas anseiam recuperar a visão, entendida como “aquilo que escapa, que não se fixa na linguagem dos homens, que recusa a fórmula ou a repetição, ou que não se apresenta, não se deixa ver” (WISNIK, 1988: 297). Por isso, apresentam “pela linguagem aquilo que se experimenta como radicalmente ausente” (PEIXOTO, 1996: 27), como o sonho, a simultaneidade de tempos e espaços, identidades múltiplas, a objetificação dos desejos e das almas.

¹ Fantasmagoria é entendida aqui como “o caráter místico que o produto do trabalho adquire logo depois que assume a forma de mercadoria”, o que depende, “segundo Marx, de um desdobramento essencial na relação com o objeto, pelo qual ele já não representa apenas um valor de uso (...), mas tal valor de uso é, ao mesmo tempo, o suporte material de algo diferente que é seu valor de troca. Enquanto se apresenta sob essa dupla forma de objeto de uso e porta-valor, a mercadoria é um bem essencialmente imaterial e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca” (AGAMBEN, 2007: 67).

Mostram que não somente no centro da cidade, que se civiliza, mas “De Cascadura ao Garnier” – como esclarece o título de uma crônica de Lima Barreto – a força do moderno, absorve o sujeito no cotidiano urbano. Muito mais grave do que a cidade partida, com seus espaços demarcados, são os sujeitos que se encontram partidos, fragmentados, tensos porque carregam, simultaneamente, a crença no sonho moderno e a suspeita e receio de seu encantamento; o pertencimento e a exclusão, o passado e o presente, o arcaico e o moderno.

A crônica de Lima Barreto mostra o trajeto do bonde do subúrbio para o centro da cidade em vários planos de visibilidade. No primeiro plano, a saída de Cascadura com o veículo comandado por “titio Arrelia” soltando pilhérias e o estribilho “é pau”, para espantar a molecada que insiste em subir no bonde em movimento. No segundo plano, quanto mais corre o bonde, mais o narrador aprofunda a reflexão no passado, no contínuo processo de abandono e renovação “da trilha lamacenta que (...) viu carruagens de reis, de príncipes e imperadores. Veio a estrada de ferro e matou-a, como diz o povo. (...) A Light, porém, com seu bonde de “Cascadura” descobriu-a de novo e hoje, por ela toda, há um sopro de renascimento, uma palpitação de vida urbana...” (BARRETO, 1956a: 83). No terceiro plano, a chegada ao Largo de São Francisco, quando o condutor “titio Arrelia” perde a alegria e espontaneidade e limita-se muito “civilizadamente a tanger o tímpano regulamentar” (BARRETO, 1956a: 84). Ainda nesse plano, o narrador desce do bonde e entra numa livraria. Então, acentua-se o imbricamento do passado no presente, do antigo no moderno, de atraso e civilização nos versos do poeta que, apesar de estar no templo da sofisticação moderna da vida literária, a livraria Garnier, recita versos do romântico Casimiro de Abreu².

Entro na Garnier e logo topo um poeta, que me recita:

“*Minh'alma é triste como a rola aflita, etc.*”

Então de novo me lembro da Estrada Real, dos seus porcos, das suas cabras, dos seus galos, dos capinzais...” (BARRETO, 1956a: 84, grifos do original).

Assim, não é somente a cidade que se divide, como espaço economicamente valorizado e socialmente demarcado, no ritmo da ordem violenta e do progresso em nome

² Trata-se do primeiro verso do poema *Minh'alma é triste* escrito em 1858 por Casimiro de Abreu, um dos mais recitados e populares poetas do Romantismo no Brasil, autor de *Meus oito anos*, *Canção do exílio*, entre outros. A estrofe completa é: “Minh'alma é triste como a rola aflita/Que o bosque acorda desde o albor da aurora, /E em doce arrulo que o soluço imita/O morto esposo gemedora chora” (ABREU, 1961: 209).

da civilização. São os sujeitos que se encontram de almas partidas e olhos extasiados, diante do cenário exposto nas ruas e dos objetos que parecem ganhar vida nas vitrines. O resultado é a insegurança de serem, eles mesmos, objetos em exposição na avenida.

O belo conto *Um e outro*, escrito em 1913 por Lima Barreto, recria alegoricamente esse momento no qual pessoas e objetos viram fetiches, em que tudo se equivale e se torna intercambiável. Lola, a protagonista, que todos habituaram a ver como objeto de luxo, projeta sua paixão a um *chauffeur* de um carro arrojado e moderno. Se as partes do seu corpo de prostituta registram as oscilações e desvios de identidade – imigrante, criada, amante opulenta –, diante do fascínio do automóvel e sua imagem de poder, beleza e virilidade, a personagem perde-se completamente entre um objeto-mercadoria e um ser humano mercadoria.

Entre ambos, ‘carro’ e *chauffeur*, ela estabelecia um laço necessário, não só entre as imagens respectivas como entre os objetos. O ‘carro’ era como os membros do outro e os dous completavam-se numa representação interna, maravilhosa de elegância, de beleza, de vida, de insolência, de orgulho e força (BARRETO 1956b: 251).

103

A narrativa agora, de perspectiva ficcional, quer mostrar o que não se deixa ver: o fetiche, “o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal. Como presença, o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível, mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo” (AGAMBEN, 2007: 61).

Extremamente visual na criação com palavras, o escritor Lima Barreto sustenta o conto no deslocamento do olhar da protagonista, que movimentava múltiplas temporalidades e espaços. Seu olhar dirige-se para o espelho onde vê refletida a sua trajetória de imigrante a prostituta; avalia-se no olhar de admiração e inveja dos amantes e de outras mulheres; flagra detalhes dos passantes na rua ou dos passageiros do bonde; consome com os olhos vitrines, figurinos e mercadorias, assim como olha atentamente os imponentes prédios e monumentos como o Teatro Municipal : “olhou-lhe as colunas, os dourados; achou-o bonito, bonito como uma mulher cheia de atavios” (BARRETO 1956b: 252). Diante de tantas técnicas para apreender o imediato, dos mais diversos

ângulos, o olhar perde a capacidade da abrangência e apreende fragmentos, *flashes*, instantes da cidade.

O olhar da personagem Lola alcança, ainda, fragmentos da natureza no cenário urbano, apreendida pelo recurso da associação com as lentes da câmara fotográfica. Resgata, com isso, um “ar de fotografia” na paisagem que revela uma conjunção complexa de distância dentro da proximidade, de ausência na presença ou de imaginário no real. “Aquele trecho da cidade tem um ar de fotografia, como que houve nela uma preocupação de vista, de efeito de perspectiva; e agradava-lhe” (BARRETO 1956b: 251). A paisagem, como a foto-objeto, pode ser usufruída, tocada, porque possui uma consistência física real, mas, simultaneamente, prolonga aspectos distantes e guardados na memória que se realizam na interioridade do pensamento.

Os passeios e deambulações de outro personagem, o conhecido Isaías (do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto), trazem a percepção da cidade como “imenso formigueiro humano” (1990: 39), numa combinação de múltiplas perspectivas que o seu olhar tenta abarcar num campo visual único e instantâneo – a atmosfera lírica de ecos do passado, os perigos e choques da rua, presentes no trânsito como ameaça à vida e ao corpo; a fragmentação de percepções da experiência urbana, em momentos e espaços diversos; a densidade temporal do instante que integra passado e presente, memória cultural e sujeito; até a cena moderna à brasileira: “*toilettes* de baile pela poeira da rua” (BARRETO, 1990: 36).

Atravessei o Largo do Paço. A fachada do velho Convento do Carmo apresentava uma grande calma; os anos já lhe tinham dado a suficiente resignação para suportar o sol terrível dos trópicos; o cavalo da estátua, porém, parecia ter um movimento de impaciência para lhe fugir aos ardores implacáveis.

O ar fizera-se rarefeito e percebia-se a poeira que flutuava na sua massa. As montanhas de Niterói recortavam-se nitidamente sobre o céu azul e fino, que começava a ser manchado, lá no fundo da baía, por cima do casario da Alfândega e do Mercado, por grandes pastas de nuvens brancas. Ainda pouco familiarizado com o tráfego pesado da rua, atravessei a Rua Direita cheio de susto, cercado-me de mil cautelas, olhando para aqui e para ali, admirado que aquela porção de gente trabalhasse sob sol tão ardente, sem examinar que valor tinham as suas Câmaras e o seu Governo. [...] Aventurei-me pela Rua do Ouvidor já

preso a outros pensamentos. Agora tinha rápidas recordações de minha casa. Por momentos, em face daquelas damas a arrastar *toilettes* de baile pela poeira da rua, lembrei-me dos tristes vestidos de minha mãe, da sua casa eterna, da sua chita e do seu morim... (BARRETO, 1990: 36).

Flashes de memória intervêm no trabalho do presente, numa sobreposição de planos e movimentos: a casa da infância ressurge na mobilidade das ruas, a figura da mãe reaparece entre os vestidos que se arrastam na Ouvidor.

É na cidade que o olhar, como visão estética, como um fim em si mesmo, pode ser plenamente usufruído. A experiência urbana oferece a sensação de liberdade e êxtase, embriaguez e vertigem, numa atmosfera cambiante de sensações, com transgressão de limites espaciotemporais no deslocamento do sujeito pelas ruas. Os aspectos dinâmicos da cidade, como os bondes, automóveis, multidões e passeios públicos, servem ao deleite do olhar, tão errante quanto a subjetividade.

No contexto da sofisticada experiência urbana, “a literatura – como todas as outras formas de olhar, inclusive o fotográfico – voltou-se para o menos evidente. Sem personagens nem rostos tornou-se introspectiva, voltada para os mistérios e percalços da alma humana” (PEIXOTO, 1996: 21).

Em um período marcado pela economia que transforma indivíduos em ávidos espectadores de dramas urbanos, guiados por impulsos e sensações diante da aglomeração de imagens mutáveis nas ruas e seduzidos por experiências acerca dos limites da consciência, o escritor Lima Barreto ficcionaliza os processos de subjetivação. Questionar os limites do indivíduo e estender as fronteiras entre os gêneros para expor os conflitos da subjetividade representam uma forte característica de sua produção literária. Essa estratégia abre um leque de possibilidades de mostrar o “eu” como em um caleidoscópio, trazendo as diferentes facetas da subjetividade e as múltiplas formas de constituição dos sujeitos. Por meio dos dramas de suas personagens e/ou projetando-se como personagem, o escritor apresenta reflexões profundas em seus romances sobre a multiplicidade dos estados do indivíduo, seus desejos, escolhas, estilos e caminhos, como quem experimenta respostas à questão nietzschiana: “Como alguém se torna o que é” (NIETZSCHE, 1995: 48).

Nesse processo, o romance não se acomoda mais ao modelo vigente no século XIX, porque experimentar os limites da subjetividade também implica tornar a escrita uma experiência. No entanto, os hábitos do leitor brasileiro ainda exigem um diálogo com os

aspectos temáticos e formais da tradição literária. Empenhado em seduzir o leitor e desejoso de concretizar a possibilidade da literatura intervir, apesar das novidades técnicas, no cotidiano, Lima Barreto apresenta os princípios estéticos próprios dos grandes romances do século XIX, mas esvazia seu sentido e sua função, apropria-se deles para renová-los.

O resultado produz uma crise na forma do romance, não por incompetência literária, excesso de personalismo, denunciismo ou ressentimento, mas por profunda compreensão de que, para uma nova percepção da subjetividade e da consciência, o romance exige outra forma de narrar.

O escritor não só não pode mais apelar para o seu eu, como tampouco o mundo lhe oferece ainda um suporte, pois estas duas estruturas determinam uma a outra. O seu eu é relativizado, e o mundo, com os seus conteúdos e as suas figuras, gira segundo uma órbita impenetrável. Não por acaso fala-se da “crise” do romance. Esta reside no fato de que o modelo de composição do romance tradicional tornou-se inválido com a abolição dos contornos do indivíduo e seus antagonistas (KRACAUER, 2009: 118).

106

Esse duplo, e ambíguo, movimento do romance permite acompanhar um importante aspecto de nossa realidade cultural: qual é a possibilidade de acesso ao saber e a circuitos culturais, para a grande maioria da população – ainda formada por muitos analfabetos –, com o trabalho escravo presente no cotidiano, apesar da abolição, concomitante à inserção compulsória do consumo e hábitos ligados à modernização técnica, semelhante a países europeus? A concomitância cruel desse processo adquire suas várias feições no romance: o preconceito, a pobreza, a exclusão, a violência e, sobretudo, a força da palavra escrita, do verniz intelectual.

Todos esses aspectos não podem ser lidos separadamente, assim como a cidade do Rio de Janeiro não se divide entre subúrbio e rua do Ouvidor. Porém, a modernidade alcança o subúrbio e as almas dos homens comuns, transformando-os em consumidores e espectadores; por sua vez, o luxo das vitrines carrega o traço melancólico do subúrbio, nos olhares de desejo sobre os vidros e as transparências. A impossibilidade de ascensão social e intelectual não se dá somente pela cor parda da pele, mas, também, pelo clientelismo, cujos critérios são os da amizade, do paternalismo e do favor. Além disso, no caso do preconceito, o filtro, ou a lente, que obstrui a visão torna-se ele próprio instrumento de visão, isto é, as mesmas imagens utilizadas para a dominação e exclusão também são as

lentes por meio das quais se lê o mundo e a si, em uma tênue, sinuosa, porém muito nítida, linha de desenvolvimento que chega até nós. Simplificar ou valorizar um aspecto em detrimento de outro reduz a complexidade do contexto cultural por onde se formam os processos de subjetivação em movimento em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*.³

Olhar e ver, trepidação e nevrose, são termos recorrentes nos textos literários do início do século XX. Associar ao olhar o viés da memória é a prática interessante proposta pelo *historiador artista*, protagonista do romance *Vida e morte* de M. J. Gonzaga de Sá. Consta que os historiadores devem chegar ao passado através dos textos e documentos arquivados, empoeirados pelo passar dos anos por dormirem em gavetas, caixas, pastas. No entanto, o arquivo de Gonzaga é o dos pés: é preciso tocar e vivenciar uma rua, um prédio, uma ruína. Apesar da avassaladora onda de reformas e demolições, o olhar de Gonzaga reconhece que as afinidades estabelecidas entre pedras e homens não são facilmente alteradas. Em seus passeios e descobertas de velhas ruas, Gonzaga de Sá carrega na mente a cidade com base na experiência vivida, que rompe com o aspecto linear e homogêneo da leitura entre passado e presente, vida e morte. Seu olhar torna o presente uma transição, não mais um contraponto racional à imagem de um passado considerado acabado e morto.

107

(...) Um observador perspicaz não precisa ler, ao alto, entre os ornatos de estuque, para saber quando uma delas foi edificada. Esse casarão que contemplamos a custo na Rua da Alfândega ou General Câmara, é dos primeiros anos da nossa vida independente.

Vêde-lhe a segurança ostensiva, como que quer parecer mais seguro que uma catedral gótica: a força demasiada das paredes, a espessura das portas... Quem a fez, saía das lutas da Independência, do Primeiro Reinado e vinha seguro de possuir uma terra sua para viver a vida eterna da descendência (BARRETO, 1956c: 67).

O personagem exercita a experiência estética do olhar para a cidade para percebê-la em descontinuidade na justaposição de tempos e espaços. Em seus passeios pelas ruas, o passeador Gonzaga de Sá resgata o lirismo do passado, com suas dores e melancolia, para integrá-lo às formas modernas, o que garante um sentimento de estranhamento e crítica

³ Aprofundo o estudo desse tema no romance do escritor carioca, explorando a análise de seu aspecto formal e a relação com a imprensa em *Sensibilidade moderna e romance* (Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero14/rev_num14_artigo07.asp>. Acesso em: 15/09/2015) e em *Lima Barreto, caminhos de criação*, Edusp, no prelo.

diante das inovações do progresso. O imbricamento de tempos e espaços na história cultural tem, no arruamento dos subúrbios, uma alegoria.

O arruamento do subúrbio é delirante. Uma rua começa larga, ampla, reta; vamos-lhe seguindo o alinhamento, satisfeitos, a imaginar os grandes palácios que a bordarão daqui a anos, de repente estrangula-se, bifurca-se, subdivide-se num feixe de travessas, que se vão perder em outras muitas que se multiplicam e oferecem os mais transtornados aspectos. (...) Há o capinzal, o arremedo de pomar, alguns canteiros de horta; há a casinha açaçapada, saudosa da toca troglodita; há a velha casa senhorial de fazenda com as suas colunas heterodoxas (...)udo isso se baralha, confunde-se, mistura-se, e bem não se colhe logo como a população vai-se irradiando da via férrea. As épocas se misturam; os anos não são marcados pelas coisas mais duradouras e perceptíveis. Depois de um velho “pouso” dos tempos das cangalhas, depois de bamboleantes casas roceiras andam-se cem, duzentos metros e vamos encontrar um palacete estilo Botafogo (BARRETO, 1956c: 114).

108

Ponto comum entre o personagem historiador artista, de Lima Barreto, e os demais autores, entre eles o cronista de *A alma encantadora das ruas*, está na valorização do tempo como agente de mudança e a vinculação do papel do sujeito ao tempo histórico no registro de suas impressões para narrar o espetáculo, o que permite concluir que “tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua” (RIO, 1910:03).

Fontes

- BARRETO, A.H. Lima (1956a). De Cascadura a Garnier. Marginália. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1956b). Um e outro. Clara dos Anjos. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1990). *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática.
- _____. (1956c). Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense.
- BILAC, Olavo (2006). Crônica. In: DIMAS, Antonio (Org.). *Bilac, o Jornalista: Crônicas: Volume I*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Unicamp, pp. 846-848.

- RIO, João do [João Paulo Barreto] (2009). *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Coleção Afrânio Peixoto; v. 87. Rio de Janeiro: ABL.
- _____. (1911). *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier.
- _____. (2002 [1910]). A alma encantadora das ruas. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. SHAPIRO, Meyer. São Paulo: Cosac & Naify. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2015.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Casimiro de (1961). *Poesias completas de Casimiro de Abreu*. 3 ed. São Paulo: Edição Saraiva.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambíguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva.
- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Estâncias*. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BENJAMIN, W. (1987a). O narrador. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas I*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense
- _____. (1987b). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas I*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196.
- CALVINO, Italo (2003). *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo.
- COSTA, Flávia C. (2005). *O primeiro cinema*. Espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue.
- COSTALLAT, Benjamim (1990). *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.
- EPSTEIN, Jean (1983 [1921]). O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme.
- GUMBRECHT, Hans U (1998). Cascatas de modernidade. In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34.
- GUNNING, Tom (2004). O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. Trad. Regina Thompson. In: CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 33-65.
- KRACAUER, Siegfried (2009). *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify.
- NEEDELL Jeffrey D (1993). *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras.
- NIETZSCHE, Friedrich (1995). *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. notas e posfácio Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (1996). *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. Senac/Marca d'Água.
- RAMOS, Julio (2008). *Desencontros da modernidade na América Latina*. Literatura e política no século 19. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- SIMMEL, G (2009). As grandes cidades e a vida do espírito. Trad. Artur Morão. In: *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Texto e Grafia, pp. 79-97.

- SÜSSEKIND, Flora (1987). *Cinematógrafo de letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.
- WISNIK, José Miguel (1988). Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 283-300.

Artigo recebido em 28 de outubro de 2015.

Aprovado em 14 de novembro de 2015.

DOI: 10.12957/intellectus.2015.20982