

opiniões

roberto arlt,
lima barreto e a
modernidade
periférica

Roberto Arlt, Lima Barreto and the peripheral modernity

*Vinicius da Cunha Bisterço**

Resumo

Esse artigo elabora uma interpretação comparada de dois autores, Roberto Arlt e Lima Barreto. A comparação será estabelecida a partir da maneira com que os dois autores enxergam a experiência da cidade moderna, e as estratégias literárias empregadas pelos autores em seus textos para dar forma a um ponto de vista particular sobre o processo histórico no qual se inseriam.

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: viniciusbisterco@gmail.com
Artigo recebido em 23/08/2018 e aceito para publicação em 16/10/2018.

Palavras-chave

Lima Barreto; Roberto Arlt; Cidade moderna; Buenos Aires, Rio de Janeiro; Modernização; Modernidade Periférica

Abstract

This article presents a comparative interpretation of two authors, Roberto Arlt and Lima Barreto. The analysis considers how both authors see the experience of the modern city and how they use literary strategies in their texts, giving form to a particular point of view on the historical process in which they are inserted.

Keywords

Lima Barreto; Roberto Arlt; Modern city; Buenos Aires, Rio de Janeiro; Modernization; Peripheral modernity

Introdução

As cidades de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, capitais respectivamente da Argentina e do Brasil, são cenários privilegiados para refletir sobre o lugar do moderno e da modernização no contexto latino-americano na virada do século XIX para o século XX. Pretende-se, ao longo deste artigo,

analisar em perspectiva comparada a leitura crítica dessas duas cidades realizada por escritores que nelas viviam. Roberto Arlt e Lima Barreto são os artistas elegidos para essa investigação.

Roberto Arlt (1900-1942) foi um escritor, jornalista e inventor argentino. Filho de pai alemão e de mãe italiana, insere-se na cidade de Buenos Aires como um daqueles filhos de imigrantes que irão transformar significativamente a morfologia social e cultural da cidade. Como afirma Maria Heloísa Lenz, a cidade de Buenos Aires passa por um duplo processo de europeização que vai desde 1880 até 1920: de um lado, é o período das grandes reformas urbanas da cidade, realizadas a partir do modelo da Paris remodelada pelo Barão de Haussmann; de outro, é o período dos grandes fluxos migratórios, que tinham como finalidade povoar e preencher a ausência de mão-de-obra disponível na Argentina. Se um dos processos, o de urbanização da cidade, tem amplo caráter elitista e autoritário, o segundo expressa claramente uma dimensão popular, dos novos trabalhadores argentinos de origem europeia que irão transformar significativamente a sociabilidade da cidade (LENZ, 2012, p. 12-13). Esse período pode ser entendido como o período da Belle Époque portenha, visto a grande influência dos parâmetros e costumes franceses nas tentativas de transformação da cidade e dos hábitos dos indivíduos.

opiniões

Roberto Arlt é, então, um sujeito desse processo. No cenário literário argentino, ocupava uma posição autônoma, circulando pelos dois principais grupos da época: o Grupo de Florida (organizado em torno da Revista Martín Fierro, preocupada com a renovação estética e assimilação das vanguardas europeias no contexto argentino) e o Grupo de Boedo (organizado em torno da Editora Claridad, e com foco maior no engajamento social e político explícito). Roberto Arlt era um indivíduo capaz de se relacionar com ambos os grupos, convencionalmente lidos como opostos uns aos outros – sendo uma característica importante a maneira com que afirmava assim a sua postura pessoal.

Apesar da relativa popularidade de seus textos na época de sua publicação, foi um autor que a crítica muitas vezes definiu como um “escritor ruim” – em decorrência do vocabulário de seus textos, nos quais costumava valorizar certas expressões coloquiais e gírias de Buenos Aires da época. Como afirma Maria Zulma Kulikowski:

(...) Hoje constatamos que esse “não saber escrever” atribuído a Arlt durante décadas foi produto de uma busca deliberada por parte do escritor de renovação de seu próprio instrumento expressivo, a linguagem (KULIKOWSKI, 2000, p. 107)

A questão da linguagem, no entanto, será um empecilho grande para a assimilação da obra do

autor. Inclusive, a revalorização da sua obra pela crítica é retomada apenas a partir da década de 60.

Lima Barreto (1881-1922), por sua vez, foi um escritor carioca, cuja ascendência tanto por parte materna quanto de parte paterna era de avós escravos. Atuou como escritor e jornalista, ocupando lugar importante no cenário intelectual do Rio de Janeiro daquela época. Viveu também um período de grandes transformações urbanas da cidade do Rio de Janeiro, implementadas a partir de 1902 na gestão do prefeito Pereira Passos. Como afirma Nicolau Sevckenko, quatro são os princípios que orientam essa transformação:

(...) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade (...); e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 2003, p. 43).

De maneira análoga ao caso de Buenos Aires, é o impacto desse padrão de cidade e de vida parisiense que definirá a interpretação do período como uma *Belle Époque* carioca.

Lima Barreto também foi um autor autônomo, porém de maneira oposta à de Roberto Arlt: em

vida sempre teve posições muito rígidas e teve dificuldades de se filiar a grupos literários – o que conferiu ao autor certo isolamento. Seus textos, assim como os de Arlt, conferiam forte importância ao caráter da linguagem e valorização do uso coloquial e popular da escrita; no entanto, o pouco engajamento do autor nas experimentações de vanguarda acabou servindo para que Lima Barreto ficasse por muito tempo à sombra do modernismo brasileiro. A valorização de sua obra foi, portanto, demorada: começa com as publicações póstumas e pela biografia realizada por Francisco de Assis Barbosa na década de 50, mas só se concretiza em estudos acadêmicos a partir da década de 70.

O lugar relativamente intransigente de Roberto Arlt e Lima Barreto no ambiente intelectual e literário de sua época, bem como o momento histórico das cidades de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, estabelecem os pontos de contato entre os dois autores. A investigação a seguir irá recair em textos dos autores publicados em jornais, nos quais os comentários sobre a cidade se sobressaiam. No entanto, não pretendemos estabelecer uma leitura apenas informativa desses textos. Pretende-se construir, além disso, uma análise de caráter estético que busque refletir sobre o posicionamento crítico desses autores também em relação a certa tradição literária moderna.

As *Aguafuertes Porteñas* de Roberto Arlt e as crônicas de Lima Barreto

Roberto Arlt publicou, em forma de livro, uma série de *Aguafuertes*: *Aguafuertes Porteñas*, *Aguafuertes Cariocas*, *Aguafuertes Patagónicas*, entre outros. Os textos, variados entre si, em geral serviam como registro do olhar particular do autor pelos lugares que transitava. No caso das *Aguafuertes Porteñas*, o livro foi composto por textos publicados entre 1928 e 1933 em uma coluna diária no jornal *El Mundo*, e são todos textos que comentam a vida na cidade de Buenos Aires do período.

A expressão “aguafuerte” refere-se a uma forma de produção de gravuras comum no século XVII. Esta técnica se diferencia de outras formas de gravuras pela maior precisão, tendo sido usada por Francisco Goya e pelos expressionistas alemães. Segundo Viviana Gelado, as notas de Arlt trariam para a dimensão literária o procedimento plástico das água-fortes: a água-forte é realizada através de pequenas incisões feitas em suporte de metal, que ao entrarem em contato com um ácido específico são destacadas e tomam relevo; nesse raciocínio, Viviana Gelado diz que Arlt faz o mesmo procedimento, dando relevo às pequenas fraturas sociais do cotidiano através do exercício da escrita (GELADO, 2007, p. 103).

Em Arlt, a “aguafuerte” assume, assim, o sentido de uma descrição pontual de aspectos da

opiniões

realidade, gravados através da forma literária. O próprio autor se refere aos textos como “notas”. Na edição dos textos na forma de livro, essas “notas” assumem um caráter fragmentário, de um olhar que se desloca constantemente na tentativa de apreender a realidade e o cotidiano. Os temas dessas *Aguafuertes Porteñas* são variados, e abrangem os costumes e hábitos da cidade de Buenos Aires, as expressões populares e gírias, os espaços da cidade, a literatura e outras artes.

Já no caso de Lima Barreto, valorizamos uma seleção de textos realizada pela pesquisadora Beatriz Resende intitulada *Lima Barreto, cronista do Rio*. A seleção vai de 1911 até 1922, e abrange diversos jornais nos quais o autor publicou: *Gazeta da Tarde*, *Gazeta da Noite*, *Careta*, *Lanterna*, entre outros.

A crônica é um gênero de enorme importância para o meio literário brasileiro, sendo praticada por diversos autores ao longo dos séculos XIX e XX. Em geral, são textos vistos como forma de subsistência desses autores, que não conseguem se profissionalizar como escritores ou viver apenas da publicação dos seus livros. Por outro lado, também é um gênero que apresenta possibilidades de experimentação da escrita.

A característica própria da crônica está no registro de algo cotidiano e fugaz, ou na sua relação com a realidade mais superficial, ou “ao rés do chão”, como definiu Antonio Candido. Na própria definição do autor, no entanto, a crônica:

“[n]a sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (CANDIDO, 2001, 89-90).

Pretendemos, então, ler as crônicas tanto em sua referencialidade a dados externos da realidade quanto na sua potencialidade de experimentação e elaboração de estratégias literárias.

Roberto Arlt lê Buenos Aires

Na nota “El placer de vagabundear”, Roberto Arlt pretende fazer um elogio do que ele entende por esse “vagabundear”. Para Arlt¹, um “vagabundo” precisa ter características de sonhador. Ou seja, o ato de “vagabundear” é entendido pelo autor não como força de circunstâncias sociais e econômicas, mas como uma relação própria que o indivíduo é capaz de estabelecer com a cidade, percorrendo-a em um gesto de fruição e devaneio. Como diz:

(...) ¡Qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias

cruels en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son como el mapa del infierno humano. Ojos que parecen pozos. Miradas que hacen pensar en las lluvias de fuego bíblico. (p. 146).

No trecho selecionado, é interessante notar o uso recorrente de exclamações na frase, o que denota a euforia do autor com o tema que apresenta – aspecto que persistirá ao longo de toda a nota. O tom exclamativo e eufórico está, então, combinado com essa ideia de uma cidade aberta à imaginação e à capacidade de sonhar, constituindo-se como espaço que permite a projeção da individualidade e da subjetividade daqueles que estão “um pouco despertos”. Os espaços da cidade se traduzem, então, como potência de encontros com indivíduos e na possibilidade de descobrir um incontável número de dramas pessoais. A referência às “histórias cruéis no semblante das mulheres que passam” realiza um intertexto interessante com o conhecido poema de Baudelaire intitulado “A uma passageira”. Em Baudelaire, o encontro com a mulher fugidia constitui-se como símbolo dos amores efêmeros e passageiros que os pequenos encontros na cidade podem propiciar. Como indica Walter Benjamin, nesse poema Baudelaire não vê a multidão como sua rival ou como elemento negativo, mas valoriza experiências que só a multidão é capaz de propiciar. Ainda segundo

Benjamin, sobre a relação do eu lírico com a multidão nesse poema: “Se é certo que se sentia dominado pela sua força de atração, que fazia dele, enquanto *flanêur*, um dos seus, também não o abandona o sentimento da sua natureza inumana” (BENJAMIN, 2017, p. 124).

Essa definição ressoa fortemente no texto de Arlt, que está fascinado com as possibilidades da cidade moderna, ao mesmo tempo que ressalta as “histórias cruéis”, apontando para uma dimensão sombria desse mesmo encontro e na suspeita de que os indivíduos todos carregam consigo o fardo das tragédias pessoais. Essa dimensão sombria é então potencializada pela referência aos rostos que parecem “o mapa do inferno humano” e à menção final dos olhares que fazem pensar nas “chuvas de fogo bíblico”. Seria, então, possível definir o próprio Arlt como uma espécie de *flâneur* portenho, como já bem fez Beatriz Sarlo, apontando para a capacidade de Arlt de se misturar com a paisagem urbana que pretende descrever (SARLO, 2010, p. 34-35).

Na sequência, Arlt continua explorando a ideia de que os indivíduos circulam pela cidade como enigmas a serem decifrados, ao que Arlt sugere que “a veces lo inesperado es un hombre que piensa matarse y que lo más gentilmente posible ofrece su suicidio como un espectáculo admirable y en el cual el precio de la entrada es el terror y el compromiso en la comisaría seccional” (p. 146). No trecho, o estranhamento se instala com a

opiniões

associação entre suicídio e espetáculo, reforçado pela expressão “o mais gentilmente” que antagoniza com o horror do suicídio – horror reinstalado em perspectiva irônica como sendo “o preço de entrada” para esse espetáculo. E o autor continua apresentando a cidade:

Los extraordinarios encuentros de la calle. Las cosas que se ven. Las palabras que se escuchan. Las tragedias que se llegan a conocer. Y de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, en un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su sarabanda infernal.

Porque, en realidad, ¿Qué fue Goya, sino un pintor de las Calles de España? Goya, como pintor de tres aristocratas zampatortas, no interesa. Pero Goya, como animador de la canalla de Moncloa, de las brujas de Sierra Divieso, de los bigardos monstruosos, es un genio. Y un genio que da miedo. (p. 146-147).

A cena grotesca – com bestas, endemoniados, enlouquecidos, enforcados que circulam pela cidade em tom festivo e “dançando a sarabanda infernal” – ressalta a ambiguidade da experiência metropolitana, caracterizada entre o terror e a

diversão. A referência a Goya é especialmente importante, porque estabelece de maneira explícita a relação entre as “aguafuertes” de Arlt e a técnica de água-forte realizada por Goya. Também indica a influência expressionista nas narrativas de Arlt. Viviana Gelado configura o expressionismo característico de Arlt, no qual o autor:

“une à dureza do traço às proporções grotescas, ao sarcasmo, aos valores trágicos ocultos no cotidiano, à intensidade patética, à figuração do fracasso moral e da crise política, características do expressionismo, a persistência de um ritmo simples e o uso de uma linguagem popular” (GELADO, 2007, p. 108).

A tônica desta nota se repete de maneira similar em outra, intitulada “Ventanas Iluminadas”. A premissa dessa *aguafuerte* é um comentário de um amigo, Feilberg, que pergunta para Arlt se ele já parou para olhar as janelas iluminadas às três da madrugada – e sugere que existe ali conteúdo para boas histórias. Ao que Arlt diz que a sugestão remeteu, de imediato, a histórias de Villier de L’isle Adam, Barbey de Auvilly e Horacio Quiroga – todos autores de histórias de mistério e horror. A relação entre a pluralidade e a potencialidade dos encontros, associada a imagens fantásticas e fantasmáticas, é a tônica que se repete aqui. Como diz Arlt:

¿Quiénes están allí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar?

En el cubo negro de la noche, la ventana iluminada, como um ojo, vigila las azoteas y hace levantar la cabeza de los trasnochadores que de pronto se quedan mirando aquello con una curiosidade más poderosa que el cansancio. (p. 114).

Destaque, nesse trecho, para a composição visual da imagem: a janela, cuja forma remete à forma geométrica do quadrado ou do retângulo, está iluminada no “cubo negro da noite” – imagem que lembra, não mais o expressionismo, mas o cubismo e seu vasto uso de figuras geométricas para a concretização de cenas e imagens. Para além disso, a janela é descrita como “um olho” que vigia os telhados – numa reversão da premissa inicial da nota de Arlt, na qual ele era quem olhava para a janela. Ou seja, vemos aqui uma reversibilidade típica da experiência da cidade moderna, da possibilidade de ser visto mas também de ver todos a todo tempo. A vida metropolitana é interpretada, assim, como estreitamento das possibilidades da vida privada, que aos poucos vai se tornando pública pela proximidade e pela alta exposição que a vida nas cidades possibilita. No entanto, essa exposição se faz na forma de mistério, por isso a indagação de Arlt sobre o que pode estar acontecendo naquela janela acesa às três da manhã – “morre ou nasce alguém nesse lugar?”. Novamente, esse desconhecido é associado pelo autor com uma

espécie de euforia, de entusiasmo por essas possibilidades afloradas.

Pode-se, nesse sentido, retomar pontualmente algumas cenas de outras *aguafuertes* de Arlt. Seria o caso de “Taller de compostura de muñecas”, na qual Arlt narra que, andando um dia pela rua Talcahuano, encontra uma loja de conserto de bonecas. Arlt então fica admirado com aquela loja, porque para ele era incompreensível que tal trabalho existisse, e era improvável que alguém consertasse uma boneca ao invés de jogá-la fora e comprar outra. Os indivíduos que trabalhavam nessa loja tinham “mais cara de fantasmas do que de seres humanos”, e aquele ofício era para Arlt próximo à bruxaria. A ideia do conserto das bonecas remete à possibilidade de a boneca ser um bem familiar, passado de pais para filhos, e que se constitui como bem durável. A essa durabilidade se contrapõe a ideia de efemeridade, própria dos tempos modernos, e da possibilidade constante de substituição e reposição dos itens de consumo. Além disso, a técnica que aqueles artesãos dominam é associada à magia – um raciocínio próprio de um mundo em que a técnica é reduzida a uma reprodução automática e inconsciente de movimentos. Ou seja, no fundo, a técnica dos artesãos distingue-se dessa automação produtiva, e por isso mesmo é percebida como anômala – ou no caso, como magia. Além disso, a técnica desses artesãos também remete a um saber ancestral, também passado de geração a geração, e do domínio

opiniões

completo do ofício. É curioso, no entanto, que a relação de Arlt com essa cena do passado é similar à das notas anteriores: é de assombro mas também de deslumbramento. Só que, aqui, o alvo não é mais a modernidade, mas o seu resíduo: aquilo que ficou de um tempo anterior, o ofício de consertar bonecas, e que remete a um tempo que a modernidade deixa para trás. No entanto, este resíduo está lá, no meio da multidão por qual anda Arlt, numa loja que poderia ser como qualquer outra – mas não é.

Uma última cena: a nota “Silla en la vereda”, na qual Arlt fala sobre o hábito presente em alguns bairros portenhos de colocar cadeiras na calçada para se sentar. O hábito é descrito por Arlt com ares de costumbrismo, e esses bairros são descritos como compostos de casas com jardim, umas iguais às outras. O cenário, portanto, é deslocado das expectativas até então anunciadas da grande cidade, e parece remeter a bairros que guardam ainda certa sociabilidade anterior aos processos de modernização e transformação da cidade. Como diz Arlt:

Y junto a una puerta, una silla. Silla donde reposa la vieja, silla donde reposa el “jovie”. Silla simbólica, silla que se corre treinta centímetros más hacia un costado cuando llega una visita que merece consideración, mientras que la madre o el padre dice:

- Nena; traéte otra silla.

Silla cordial de la puerta de calle, de la vereda; silla de amistad, silla donde se

consolida un prestigio de urbanidad ciudadana; silla que se ofrece al “propietario de al lado”; silla que se ofrece al “joven” que es candidato para ennoviar; silla que la ‘nena’ sonriendo y con modales de dueña de casa ofrece, para demostrar que es muy señorita; silla donde la noche del verano se estanca en un voluptuosa “linuya”, en una charla agradable, mientras “estriba la d’enfrente” o murmura “la de la esquina”. (p. 102).

A cena remete ao pitoresco, com a descrição dos hábitos e das cordialidades entre os vizinhos e da convivência próxima dos indivíduos, sempre dispostos a ceder uma cadeira para um amigo ou conhecido sentar. Os vizinhos da rua são todos referidos entre aspas, por expressões que os localizam na rua: “propietario de al lado”, “estriba la d’enfrente”, “la de la esquina” – expressões que, ao mesmo tempo que pretendem estabelecer a familiaridade das relações no bairro, também expressam metaforicamente certa fixidez das relações sociais através da fixidez topográfica dos vizinhos. Tudo nessa cena descrita remete à fixidez, inclusive as cadeiras acopladas na rua – tão opostas ao transeunte elogiado por Arlt em outras notas, aos indivíduos capazes de caminhar pela cidade desvendando seus mistérios. Aqui, os indivíduos estão como que solidificados no tempo e no espaço. Importante ainda, nesse sentido, que o uso da palavra “jovem” no trecho também venha entre aspas, como denotando que existe algo de falso nessa juventude que ainda reproduz os

hábitos do passado. Por fim, Arlt alerta o leitor para que tenha cuidado com essas cadeiras na calçada, dizendo que as conversas que começam ali podem terminar no Registro Civil – referindo-se ao jogo de interesses que a aparente cordialidade esconde, e também às formas convencionais de estabelecimento de relacionamentos amorosos.

A crítica a uma moralidade tradicional é um aspecto importante das *Aguafuertes Porteñas*. Arlt apresenta-se avesso às formas tradicionais de constituição de relacionamentos e famílias, que remetem a um passado que a vida nos pólos da modernização pode transformar. Nesse sentido, é importante resgatar as imagens expressionistas apresentadas pelo autor na maneira com que descreve a potencialidade da grande metrópole. As menções ao inferno e a indivíduos malditos, num recurso claro de exagero estilístico, possuem o efeito de expressarem também uma afronta a essa moralidade tradicional das “cadeiras na calçada” – moralidade essa cujo fundo cristão é a base de todas as relações. Ao inferir o potencial demoníaco da cidade, Arlt opera também uma aposta na superação dessas formas de sociabilidade que prendem os indivíduos às etiquetas da cordialidade e do interesse. É o “prazer de vagabundear” contra as “cadeiras na calçada”.

Lima Barreto lê o Rio de Janeiro

Lima Barreto escreveu uma série de crônicas sobre a cidade, constituindo-se esse como um dos grandes temas da sua obra. A relação particular do autor com a cidade pode ser vislumbrada na crônica “Sobre o Carnaval”, que principia com a seguinte reflexão:

Nunca fui carnavalesco, mas como todo melancólico e contemplativo, gosto do ruído e da multidão e não fugia a ele. O isolamento faz-me mal à alma e ao pensamento. Mergulho no barulho dos outros, deixo de pensar em mim e nas fantasmagorias que eu mesmo criei para o meu padecer. A embriaguez que a multidão traz é a melhor e a mais inofensiva de todas que se tem até agora inventado. Nem o ópio, nem o álcool, nem o *hachisch* produzem a embriaguez que com a dela se assemelhe. Temos visões extranormais, sem estragar a saúde... (p. 117).

O autor elabora uma espécie de elogio da multidão, que provocava o efeito positivo de afastar o indivíduo de si mesmo e do seu isolamento. Nesse processo, a relação com a multidão permite um deslocamento de foco, “deixo de pensar em mim e nas fantasmagorias que eu mesmo criei para o meu padecer”. A multidão aparece como entretenimento e convite à interação. Ou, como é comum nas crônicas de

opiniões

Lima Barreto, os passeios pela cidade são, além de tudo, um convite para a reflexão – sobre temas vários, que o encontro com o outro tende a propiciar. Mais do que isso, a multidão produz também certo estado de embriaguez e propicia “visões extranormais”. Ou seja, assim como Arlt, Lima Barreto vê a cidade através de lentes aumentadas ou exageradas, numa atitude de espírito próxima ao êxtase etílico.

Na crônica “Com o ‘Binóculo’”, uma descrição similar aparece. Diz Lima Barreto: “Ontem, domingo, o calor e a mania ambulatória não me permitiram ficar em casa. Saí e vim aos lugares em que um ‘homem das multidões’ pode andar aos domingos” (p. 37). Aqui, a experiência de caminhar pela cidade é descrita como uma “mania”, ou seja, uma espécie de condição psicológica inevitável do indivíduo. A alusão ao “homem das multidões”, entre aspas, leva a pensar que Lima Barreto tinha como referência o conto de Edgar Allan Poe, “O homem das multidões”, na qual um indivíduo persegue um homem com feição sinistra pelas multidões londrinas. Interessante nesse sentido retomar também as observações de Walter Benjamin sobre esse caso, segundo o qual o personagem desse conto de Edgar Allan Poe não é mais um *flâneur*: “Nele, o comportamento tranquilo deu lugar ao do maníaco obsessivo” (BENJAMIN, 2017, p. 124) – ou seja, uma percepção da modernidade que ressalta seus traços negativos. Lima Barreto parece compartilhar dessa atitude obsessiva com a multidão, seja por se associar também à ideia de

uma “mania ambulatória”, seja pela maneira com que vai perceber a cidade.

Dessa forma, Lima Barreto sai às ruas com certa expectativa em relação a modernidade, ao qual o autor vai ao encontro. No entanto, existe um descompasso entre expectativa e realidade, entre aquilo que o autor almeja e aquilo que ele de fato encontra. Esse mote é importante para dar início à reflexão mais abrangente do autor. A premissa da crônica, então, é o uso de binóculos em passeios pela cidade: “Julgava que essa história de piqueniques não fosse mais binocular; o meu engano, porém, ficou demonstrado” (p. 37).

O narrador identifica damas e cavalheiros bem vestidos nas redondezas da Galeria Cruzeiro: “(...) [as damas] ensaiavam sorrisos como se fossem para Versalhes nos bons tempos da realeza francesa” (p. 37). A referência a Versalhes assume sentido irônico, confirmado pela referência posterior à “pasmosa riqueza” desses indivíduos. Algo de falso começa a se anunciar nesse cenário, que será destrinchado pelo olhar crítico do autor. Então, o autor identifica no grupo o que ele chama de “damas binoculares”:

Não é de se estranhar que as pessoas binoculares vão a festas e piqueniques, mas assim, charanga à porta, a puxar o cortejo com uma dobra saltitante, julgo eu que não é da mais refinada elegância. (p.38).

O autor chama a atenção do contraponto entre a elegância digna de Versalhes com a cena dos bondes e das músicas populares, combinação inesperada e que provoca o efeito de um anacronismo gritante. Importante retomar que o uso de binóculos remete às óperas do século XIX, item que já provocava certo efeito de estranhamento por seu uso despropositado em piqueniques. A isso se soma todo o acompanhamento moderno, dos bondes e das polcas, que provocam o estranho efeito de anacronismo da cena. A estratégia de Lima Barreto é assumir o ponto de vista do “indivíduo refinado” para justamente apontar a “falta de elegância” da cena, como forma de expor ao ridículo aqueles indivíduos que procuravam ostentar hábitos modernos como quem vai para uma festa no Palácio de Versalhes ou a uma opereta do século XIX. Ao que diz:

O “Binóculo” deve olhar para esse fato; deve procurar pôr um pouco mais de proporção, de discricção nessas manifestações festivas de nossa grande roda aos cavalos de corrida; e ele tem tanto trabalho para o refinamento da nossa sociedade que não pode esquecer esse ponto (p. 38).

O “binóculo”, aqui, assume sentidos vários. De um lado, se trata dos binóculos anacrônicos das moças; por outro, trata-se da educação do olhar, da combinação entre o gesto da caminhada e da investigação através do olhar. Em outro sentido,

também remete ao próprio procedimento da sátira, que “aumenta” a proporção dos acontecimentos como efeito da crítica. Como diz Elias Thomé Saliba, sobre a sátira de Lima Barreto:

Nós leitores, imaginários ou reais, nos deparamos com essa cegueira escancarada dos bonecos criados pela sátira de Lima Barreto. Eles ostentam a sua cegueira a nós – o público leitor – de tal modo que vemos simultaneamente o cego e o seu espetáculo: ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê (...). (SALIBA, 2018, p. 75).

Assim, o cenário descrito por Lima Barreto produz o efeito de escancarar uma cena que estava diante dos olhos, mas não estava sendo propriamente vista: o efeito anacrônico da combinação de referências do passado como ostentação de uma modernidade que se concretiza de forma desconcertada.

Mas, além disso, o “Binóculo” também possui outro sentido – apontado não só pelo uso entre aspas, mas com o B maiúsculo. Trata-se de um conhecido colunista de jornal da época, o figurinista Figueiredo Pimentel, que possuía uma seção intitulada “O Binóculo” na *Gazeta de Notícias*. Como diz Nicolau Sevckenko:

Tido como o criador da crônica social no Rio, esse jornalista, que logo fez escola,

opiniões

tornou-se o eixo de toda a vida burguesa logo após a inauguração da Avenida. (...) Tornou as senhoras e senhoritas da alta sociedade carioca pelo menos tão conhecidas como os ministros de Estado, ajustadas todas ao padrão internacional de sensibilidade afetada das “melindrosas”. Ditou tiranicamente a moda feminina e masculina do Rio no lustro que se seguiu à inauguração da Avenida, promovendo a disseminação do tipo acabado do janota cosmopolita: o *smart*. As expressões “o Rio civiliza-se” e a “ditadura do *smartismo*” são as marcas indelévels da forte impressão que esse jornalista causou na organização da nova vida urbana e social da cidade. (SEVCENKO, 2003, p. 54).

Retomando essa referência, a menção de Lima Barreto ao “Binóculo” assume outro sentido: à cena decomposta dos hábitos da burguesia carioca se segue a alusão ao seu maior cronista social, que deveria prestar atenção a essas cenas e exigir dela maior “discrissão”. Ao que, então, Lima Barreto diz que o “Binóculo” ainda tem “tanto trabalho para o refinamento dessa sociedade”. Os comentários de Lima Barreto precisam ser interpretados a partir da chave da ironia, em perspectiva crítica à ideologia do “projeto civilizatório” e altamente discriminador que se constituía a partir do modelo parisiense. Nesse sentido, ao apontar para os desencontros dessa cena, Lima Barreto pretende também sabotar esse projeto, ou pelo menos apontar a sua irrealização na prática. Por fim:

Não posso compreender como a elegante Mme. Bulhões Sylvá, toda lida e saída nas revistas, jornais e livros do bom-tom, que tem o *Don't* de cor, como o Senhor Aurelino o Código Penal, saia de manhã de casa, meta-se num bonde em companhia de pessoas mais ou menos desconhecidas e vá pelas ruas do Rio de Janeiro afora, ao som de uma charanga que repinica uma polca chorosa de muito rancho carnavalesco. (p. 38)

O antagonismo que a crônica elabora culmina então nessa imagem final, minuciosamente construída. Todos os hábitos tidos como formas de refinamento, da etiqueta das madames ao modelo masculino do bom-burguês conhecedor das leis, se opõem à cena brusca dos bondes cheios de desconhecidos e das marchinhas carnavalescas da época. O efeito final é o de um refinamento de fachada, mera imitação que não se concretiza em transformação de fato.

Outra crônica interessante para essa investigação é “De Cascadura ao Garnier”, na qual Lima Barreto narra seu trajeto de bonde do bairro de Cascadura até à Livraria Garnier, no centro da cidade. O percurso passa por parte da cidade que, segundo Lima Barreto, era até então “completamente desconhecida”:

(...) essa trilha lamacenta que, preguiçosamente, a Prefeitura Municipal

vai melhorando, viu carruagens de reis, de príncipes e imperadores. Veio a estrada de ferro e matou-a, como diz o povo. (...) A Light, porém, com o seu bonde de “Cascadura” descobriu-a de novo e hoje, por ela toda, há um sopro de renascimento, uma palpitação de vida urbana, embora os bacorinhos, a fossar a lama, e as cabras, a pastar pelas suas margens, ainda lhes deem muito do seu primitivo ar rural de antanho. (p. 179)

A descrição do percurso também se faz através da oposição entre passado e presente: a antiga Estrada Real, percorrida por carruagens de reis e príncipes, fora esquecida por um primeiro processo modernizador da instalação da estrada de ferro. Posteriormente, um segundo surto modernizador vê naquele percurso algum potencial, e vem a empresa canadense Light para instalar os bondes elétricos e “revitalizar” a região. A ironia inicial se estabelece nesse paradoxo, do abandono e do resgate desse lugar em nome do mesmo projeto modernizador. O processo, no entanto, é truncado: a lama presente e os animais que remetem ao ambiente rural criam o antagonismo central do percurso. Esse antagonismo é ainda reforçado pela postura do condutor do bonde, que “assovia como os cocheiros dos tempos do bonde de burro”. O autor então chega ao centro da cidade:

(...) Desço. Penetro pela Rua do Ouvidor. Onde ficou a Estrada Real, com seus

bácoros, as suas cabras, os seus galos e os seus capinzais? Não sei ou esqueci-me. Entro no 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... (p. 176)

Com a chegada ao centro, o trecho coalhado de passado fica para trás. Mas apenas momentaneamente. Ao entrar na Garnier, grande livraria daquela época e reduto dos poetas consagrados, Lima Barreto ouve um poema ser recitado: “Minh’alma é triste como a rola aflita”, seguido de um “etc”, que aponta para o desdém de Lima Barreto para com o que estava sendo entoado. Como aponta Nicolau Sevcenko, o grupo de escritores daquela época que possuía de fato sucesso eram aqueles que assumiam um “estilo impessoal e anódino da *Belle Époque*” (SEVCENKO, 2003, p. 131). Podemos ver ainda nessa citação uma referência irônica aos poemas parnasianos, que tinham caráter romântico de elevação espiritual combinado com elementos de erudição. Ainda segundo Sevcenko: “O segredo do seu sucesso, sabiam-no bem, repousava sobre um perfeito ajustamento aos gostos e anseios do público, daí suas temáticas sedições e sua linguagem aparatosa, repontada de retórica” (SEVCENKO, 2003, p. 132).

opiniões

Retomando essas informações, podemos inferir a crítica que Lima Barreto faz a esses poetas consagrados de seu tempo: repetindo formas e modelos ultrapassados e uma linguagem erudita que servia de fachada para conteúdos anódinos, eles não eram muito diferentes dos bondes elétricos dirigidos como os bondes a cavalo do passado. É nesse sentido que, após ter se esquecido da Estrada Real, Lima Barreto diz então se lembrar dela ao ouvir o trecho recitado. Assim, o autor combina sua crítica ao processo de modernização das cidades aos modelos de cultura tidos como exemplares na época, ambos igualmente esvaziados de sentido.

A partir dessas observações, podemos dizer que a visão formulada por Lima Barreto ao longo das crônicas analisadas é permeada de pessimismo direcionado aos projetos em curso: desconfiança em relação às modas, aos hábitos, à cultura e às novas tecnologias. Um olhar entusiasmado de início, mas que redundava na necessidade da crítica através da sátira e da ironia.

Considerações finais

Ao longo deste texto, foram esboçadas análises pontuais de textos publicados em jornais por Roberto Arlt e Lima Barreto. Buscou-se associar esses escritos com certa tradição moderna da literatura, e também identificar o olhar particular com que esses autores vislumbraram a cidade. Destaque especial foi dado para os recursos

estilísticos dos autores: o expressionismo, no caso de Arlt, e a sátira, no caso de Lima Barreto. Esses recursos são importantes para dar forma à visão de mundo dos autores, para além dos comentários objetivos que fazem em relação à cidade.

Em relação à Arlt, destacou-se que o autor vê a cidade de maneira negativa e entusiasmada. Na visão demoníaca que elabora, Arlt pretende vislumbrar uma potência de transformação da sociedade. É importante notar que Arlt não endossa o processo higienizador ou civilizatório da modernização perpetrada pelo Estado, mas sim vê as brechas e as janelas abertas pela inauguração da modernidade portenha, enxergando nessa transformação de costumes uma potência de crítica às práticas conservadoras. O passado, para o autor, aparece como um resíduo em vias de superação.

Já para Lima Barreto, demonstrou-se que o autor compreende os processos de modernização da cidade e dos costumes como mera fachada que encobre práticas antigas. Na combinação desses fenômenos, a modernidade carioca é vista como anacrônica e carregada de um passado que não está em vias de superação. Sua crítica se volta, portanto, para uma espécie de expectativa frustrada das transformações possibilitadas pela modernidade, que na prática se realizam de forma a perpetuarem velhas formas.

Ambos os autores são sintomáticos para a compreensão dos processos de implementação de

modelos de urbanização e sociabilidade importados da Europa para a América Latina. São, nesse sentido, conectados pelo passado colonial e pela entrada desses países na modernização com os dilemas próprios que a condição periférica na estrutura de um capitalismo internacional tende a propiciar. Como diz Beatriz Sarlo para Buenos Aires, trata-se de uma “modernidade periférica”, que precisa ser compreendida no contraponto com as referências que inspiram esses projetos. A articulação das leituras pode propiciar uma compreensão mais alargada do que foi esse processo, ao mesmo tempo que permite refletir sobre as estratégias literárias empregadas por autores que buscaram interpretar esses acontecimentos. As diferenças entre os autores podem ser entendidas como diferenças de perspectivas, que indicam também para processos diferentes de assimilação dos modelos europeus – seja para o projeto literário dos autores, seja inclusive na interpretação de processos históricos diferentes.

Referências bibliográficas

ARLT, Roberto. *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: _____. *Baudelaire e a modernidade* (Trad.: João Barreto), Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.103-150.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. In: _____. *Para gostar de ler: Crônicas*. Vol. 5. São Paulo: Ática, 2001, p. 89-90.

GELADO, Viviana. “A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”. In: *Revista Fragmentos*, Florianópolis, nº 32, p. 101-115, janeiro/junho 2007.

KULIKOWSKI, Maria Zulma. “Roberto Arlt: a experiência radical da escritura”. In: *Revista USP*. São Paulo, n.47, p. 105-128, setembro/novembro 2000.

LENZ, Maria Heloísa. “A Buenos Aires do final do século XIX: A metrópole da *Belle Époque* argentina”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 9, Ano IX, nº1, 2012.

RESENDE, Beatriz (org.). *Lima Barreto, cronista do Rio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

SALIBA, Elias Thomé. Envolvidos na vida, nós a vemos mal? A sátira humorística nas crônicas de Lima Barreto (1907-1922). In: _____. *Crocodilos, satíricos e humoristas involuntários*. Ensaios de história cultural do humor. São Paulo: Editora Intermeios, 2018, p. 67-80.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930* (Trad. Júlio Pimentel). São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

opiniões

Notas

1 Nas Aguafuertes de Roberto Arlt, assim como nas crônicas de Lima Barreto, autor e narrador dos textos por vezes se confundem ou se misturam, sendo que é comum que os autores falem de si mesmos sem aparente mediação

ficcional. Nesse sentido, irei me referir aos narradores dos textos pelo nome dos autores – sem que com isso esteja propondo ignorar a dimensão ficcional e estética que esses textos de fato possuem.