

O Dândi e o Marginal: a exclusão do negro revelada em *A alma encantadora das ruas do afrobrasileiro João do Rio*

Prof. Ms. Francílio Benício Santos de Moraes Trindade (IFMA)

INTRODUÇÃO

As crônicas de Paulo Barreto representam um retrato do contexto sócio-histórico da *Belle Époque* no Rio de Janeiro, assim como um registro de suas manifestações populares e representações simbólicas: refletem um espelho da cultura popular e urbanística, uma imposição e reprodução do pensamento dominante. Os contrastes são delineados nas crônicas de Paulo Barreto.

A partir do crescimento populacional e do desequilíbrio social, provocados pelo caos republicano e a própria transfiguração da cidade no início do século XX, o Rio de Janeiro cria uma nova maneira de viver e apreender seus becos, suas ruas: o Rio que não é conhecido pela elite.

Paulo Barreto utilizou vários cognomes na vida: P. B., P., Claude, X., Caran d'Ache, João Cláudio, João do Rio, Joe, Paulo José, José Antônio José, Godofredo de Alencar, Máscara Negra. Esses pseudônimos põem em xeque o próprio nome, tornando-se mais uma máscara entre outras facetas que usa como se estivesse participando de um cordão por entre as ruas e os becos do subúrbio e do centro do Rio de Janeiro no início do século XX. No entanto, o pseudônimo mais famoso tornou-se João do Rio. Símbolo do intelectual moderno e em consonância com o mundo contemporâneo de aquém mar.

Em *A alma encantadora das ruas* (1908), de Paulo Barreto, é retratado o excluído, o marginal, fazendo um contraponto entre o civilizado, o moderno e a própria boêmia intelectual. O marginal é retratado sob olhar de um *flâneur*, de um dândi antenado com o *bas-fond*, o cronista-dândi que perscruta a vida marginal em ruas à margem da urbe. Paradoxalmente, esse dândi consegue sucesso e consagração acadêmica, jornalística, retratando e imiscuindo-se em sua matéria-prima predileta: o marginal.

Ao investigar o conceito de dândi e de marginal em *A alma encantadora das ruas* (1908), procura-se esclarecer as relações existentes entre a figura do intelectual, jornalista e a do excluído. Percebe-se que Paulo Barreto explora tanto a ironia, a bizarrice, o exótico assim como a linguagem bem cuidada, que é dialogada com alguns elementos da oralidade, influenciado também por autores consagrados no Brasil, como Machado de Assis, Olavo Bilac, Raul Pompéia e Aluísio de Azevedo, e estrangeiros como Eça de Queirós, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde e Baudelaire, por exemplo. Além disso, os temas explorados pelo cronista fazem um contraponto ao circuito elegante, frequentado pelo dândi.

1.1 O dândi e o marginal: a exclusão do negro revelada em *A alma encantadora das ruas do afrobrasileiro João do Rio*

Para compreender o motivo do marginal, deve ser estudado o contexto sócio-histórico do Rio de Janeiro no período entresséculos XIX até o início da segunda década do século XX, a fim de que sejam percebidos os motivos das reportagens e os tipos humanos marginalizados abordados nas

crônicas. As reportagens são oriundas de investigações realizadas pelo *flâneur* Paulo Barreto; em um momento que o Rio de Janeiro está passando por transformações radicais, entre 1902 e 1906, momento em que se acentua mais ainda a estratificação social, flagrando, assim, o desequilíbrio social, sendo, as crônicas de *A alma encantadora das ruas* (1908) um registro importante desse momento sócio-histórico.

Quanto ao estilo, esse período literário no início do século XX - entre 1902 – 1922- chama-se de pré-modernismo, mas é apenas um período, não se constituindo como um estilo, uma escola literária. Esse momento caracteriza-se pelas abordagens sócio-culturais de tipos marginalizados de nossa sociedade, rompe com a estrutura realista-naturalista, denuncia as desigualdades sociais através dos seus textos engajados, às vezes, panfletários. No entanto, o cânone consagra somente alguns nomes como Euclides da Cunha, Coelho Neto, Lima Barreto, que, todavia, sobrevivem meio à margem. Deixa-se, assim, uma fenda na história da literatura brasileira, gerando várias acepções a respeito desse momento. Miceli percebe que esse momento é vítima da crítica modernista:

O termo pré-modernismo constituiu um recurso político dos modernistas com o qual dataram os detentores da autoridade intelectual na década de 1920: seriam os epígonos das escolas dominantes no final do século XIX, os deserdados das grandes causas políticas – como, por exemplo, a Independência para os românticos, o abolicionismo e o movimento republicano para a geração naturalista –, os importadores otimistas das escolas européias periféricas ao simbolismo, os descristianizados (MICELI, 2000, p.16).

Miceli chama a atenção para esse período entresséculos em dois pontos cruciais da crítica modernista: primeiro, o fato de ela querer camuflar e subestimar esse período como se fosse uma fase de estagnação da atividade literária, quando, ao contrário, é um momento de desenvolvimento das atividades favoráveis à profissionalização do intelectual; segundo, o fato de muitos dos modernistas estreiam antes de 1922: “Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Menotti del Pichia, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade e outros que, em geral por razões extraliterárias, tiveram condições para reconverter sua trajetória intelectual” (MICELI, 2000, p. 16). Esse momento de transição, como assim fica conhecido pela história da literatura brasileira, deve ser entendido nesse trabalho como um momento fértil, significando a literatura plural, dinâmica, capaz de sofrer influências extraliterárias. Além disso, o intelectual dessa época consegue intervir através de seu objeto: o texto literário. A partir dos primeiros anos do século XX, alguns gêneros passam a possuir mais autonomias, como é o caso da crônica que se torna um gênero fronteiro entre o jornalismo e a literatura. Os cronistas têm certa autonomia em relação aos outros autores de poesia e romance nesse momento no início do século.

O dândi, em *A alma encantadora das ruas*(1908), é uma representação simbólica do cronista-jornalista, é um literato a serviço do jornalismo. Veste-se com elegância, é inteligente, e possui um gosto pela arte de escrever e flunar. A cidade e a vida urbana e suburbana são representações do mundo do dândi. O dândi brasileiro anda em um automóvel a quatro quilômetros por hora, vai ao cinematógrafo, telefona, frequenta com bastante assiduidade o teatro, anda por ruas, vielas, becos, cubículos e galerias. Frequenta também os salões e realiza as conferências a respeito de temáticas mundanas e universais em defesa da paz. Ultrapassa os salões, as escrivinhas, as janelas, os saraus e os debates em grupos seletos, optando pela *flânerie*, resolve encarnar a figura de *flâneur* de dândi. O seu universo é a rua e as surpresas que ela nos proporciona. Segundo Antelo (1997), “a rua define a abertura,

não só simbólica mas física, em perspectiva de corredores flanqueados por edifícios laterais [...]” (1997, p. 09). Os lugares mais sórdidos (o *bas-fond*) são representados pelos populares e pelas cenas pitorescas. Ao lado de um delegado de polícia ele faz toda uma cobertura de uma batida policial nos cortiços e cubículos que servem de moradia ou pelo menos para passar a noite. O degradado, a vida boêmia e o exótico atraem o dândi. O dandismo ganha uma nova roupagem com Paulo Barreto, que se inspira no esnobismo e nos ambientes sórdidos, de Oscar Wilde; no mistério, no romance investigativo e misterioso de Edgar Alan Poe; na cidade e sua urbanização de Jean Lorrain; no mundo decadentista, perverso e na *flânerie*, de Baudelaire.

O dândi é o rebelde elegante. O *flâneur* é o investigador e o filósofo. O dândi também filosofa sobre a realidade, no entanto gosta de vivenciar a realidade. O dandismo é uma estilo de vida, é um estilo do esteta que está na moda. A arte é o modismo, o culto ao modismo. O *flâneur* é fabricado pela urbanização e modernização da cidade capitalista, já que a maneira nova de olhar o mundo moderno e refletir a respeito do cotidiano e do fascínio da vida cosmopolita é fabricado pelo luxo industrial. O *flâneur* é o estilo do intelectual moderno, que rompe com o intelectual de salão e de grupos seletos. O *flâneur* -se popular. Troca as bibliotecas pelas bancas de revistas, os salões pelas calçadas nos *boulevards*. O *flâneur* com a popularização da cidade moderna.

O intelectual sente a necessidade de certa autonomia no processo de criação de suas reportagens e de que foco vai tomar em suas crônicas ou textos. O dândi ilustra os episódios pitorescos, faz uma alusão pictórica, literária ou filosófica. Wilde alerta que primeiro vem a criação depois a moral: “Nenhum artista possui simpatias éticas” (WILDE, 2005, p. 05), Geremek (1995) comenta, sobre a peça de teatro de Brecht *A ópera dos três vinténs* (1928), que o dramaturgo alemão retoma a obra de John Gay *Ópera dos mendigos*, que foi encenada no século XVIII nos palcos ingleses. A peça teatral de Brecht tem por finalidade atacar a complacência e a simpatia burguesa. Prova que o bandido mantém uma relação com o burguês e o burguês pode ser o bandido, ou melhor, o domínio burguês fundamenta-se na contravenção e provoca o público a perceber isso, faz o público perceber que o sistema vigente é falho e está fendido, deteriorado. O personagem da peça de Brecht, que é citado por Geremek (1995, p. 08), fala diretamente: “Primeiro o pão, depois a moral”. O personagem simbolicamente revela o caos social, denuncia a fragilidade do sistema vigente.

Em *A alma encantadora das ruas* (1908), o narrador e o discurso do narrador, a pessoa que o acompanha são representações do dandismo. O dândi é uma representação que não possui passado a exemplo de personagens de seus textos. O dândi é uma representação simbólica de um intelectual moderno. O dandismo é representado pelas ações desse intelectual. O dandismo é a busca de um estilo moderno, a busca do belo da arte, mas o belo da arte modifica-se tal qual a moda. A moda é conquistar o novo público que está se formando com a transfiguração da cidade. Essa Cosmópolis é representada pelo mercado da arte, propiciando aos intelectuais da época uma certo *status* social em um mercado emergente.

Essa relação entre o dândi e o marginal permite também uma citação em uma visão de Frantz Fanon (2008).

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial . . . E ninguém pensa em contestar que ela alimenta sua veia principal no coração das diversas teorias que fizeram do negro o meio do caminho no desenvolvimento do macaco, até o homem. São evidências objetivas que dão conta da realidade (FANON, 2008, p. 33).

O intelectual retrata os tipos populares com o objetivo de ser reconhecido por algumas instâncias de consagração que são representadas pelos periódicos (a revista Kosmos, Gazeta de Notícias), pelas editoras e pela Academia Brasileira de Letras; porque essas instâncias – utilizando um termo de Bourdieu (1996) - servem ao articulista como veículos de suas argumentações, descrições, análises, comentários e reportagens a respeito dos tipos populares que são representados pelos trapeiros, vendedores ambulantes, cocheiros, capoeiras, músicos, pintores, malandros, viciados em ópio, estrangeiros, entre outros que pertencem à classe de excluídos. “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p. 33).

O texto *A alma encantadora das ruas*(1908), de Paulo Barreto é construído em cinco partes. A primeira, A rua, é o prólogo, em que Paulo Barreto arquiteta suas crônicas como se fosse um texto épico, e a última, A musa das ruas é o epílogo, o que dá à obra um caráter grandioso, eloquente. A segunda, o autor retrata com seu olhar observador as pequenas profissões de seus populares, na terceira, descreve os vários aspectos da miséria dessas ruas e na quarta parte, revela o destino desses miseráveis que transitam pelas ruas. Essa supervalorização do texto encobre o próprio gênero textual. O autor transforma a crônica em um gênero da alta literatura, pois aproveita duas conferências que fez a respeito das ruas do Rio de Janeiro para ilustrar esse projeto jornalístico e literário existente na capital.

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será. (...) Temos a cidade, temos o campo. Temos a capital e a província. Aparentemente o problema dessa relação é o mesmo em toda parte (FANON, 2008, p. 34).

Segundo Silveira Bueno (1982), marginal é um adjetivo relativo à margem; *s. m.* termo da sociologia, aquele que vive à margem da sociedade. Marginal é derivado de *margem*, termo latino que significa margem, beira, extremidade; *margo, marginis*, subst. m. e f.; *marginos, marginas, marginare* que significa cercar, cingir, rodear, marginalar, fazer margem. Marginalizar-se significa tornar-se marginal, excluir ou marginalizar alguém. O termo

marginal é utilizado nessa análise como sinônimo de pobre, miserável e excluído, pertencente aos níveis mais baixos da sociedade do início do século XX. Miséria [*miseria*, *miseriae*, subst. f.] significa adversidade, infelicidade, pobreza extrema: *In miseria esse*, segundo Cícero, ser infeliz Pobre. Nome de origem latina, *pauper*, *pauperis*, pobre, sem recurso, aquele que vive na pobreza, na miséria, por isso, excluído, marginalizado no processo de urbanização capitalista.

Essa urbanização capitalista do Rio no início do século XX é realizada de forma discriminatória, provocada por um processo de elitização da sociedade. É um processo injusto e excludor, enviando para as extremidades da sociedade, todos aqueles que pertencem à classe dos miseráveis. Portanto, negros, imigrantes pobres, mestiços, criminosos, ciganos, tipos populares, trabalhadores braçais, músicos ambulantes, prostitutas pobres, tatuadores, moradores de cortiços, chineses viciados em ópio, urubus, capoeiras, mendigos, malandros, garçons, criminosos e todos aqueles que vadiam pelas ruas e que, por isso mesmo, são considerados marginais, tanto artistas populares e artesãos como criminosos recebem o mesmo tratamento marginal. Esses pobres, miseráveis são excluídos por opção, marginalizando-se como criminosos ou tornando-se marginal porque são pobres, pertencentes à classe menos favorecida e desassistida pelas autoridades da cidade.

O interesse da pelos pobres, miseráveis remonta a época remota. Na brasileira, os miseráveis e os pobres ganham interesses desde Gregório de Matos em suas sátiras “Muitos mulatos desavergonhados, // Trazidos pelos pés toda a picardia” (MATOS, 1994, p. 104) até aos autores do Modernismo, perpassando pelo Romantismo e Naturalismo. Em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, os tipos populares despertam curiosidade e admiração “O que ele porém esperava não esperavam todos, e ninguém via no menino senão um futuro peralta da primeira grandeza; quem mais contava com isto era a vizinha uma dessas mulheres que se chama de faca e calhau [...]” (ALMEIDA, 1993, p. 36), e, em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, os marginalizados são zoomorfizados, suscitando tanto interesse como desprezo por parte dos leitores “[...] E não podia deixar de pensar no demônio da negra, porque a maldita ali estava perto, a rondá-lo ameaçadora e sombria; ali estava como documento vivo das suas misérias [...]” (AZEVEDO, 1997, p. 189), Geremek revela em seu estudo que “o miserável expressa um conhecimento universal da verdade sobre a existência humana, esquecida por todos. É também portador da imagem e da voz ‘de baixo’ dos níveis inferiores da sociedade [...]” (GEREMEK, 1995, p. 07). Esses miseráveis são vítimas de um sistema opressor e discriminatório. São vítimas da falta de políticas públicas mais humana e democrática, pois se entende que, enquanto há um desequilíbrio social, não há uma equidade entre os membros de uma sociedade.

Em *A alma encantadora das ruas*, o marginal é representado como objeto de exploração do dândi, ou seja, o marginal não tem voz, embora a voz do marginal seja uma ressonância da opinião do cronista-dândi. A voz do marginal é filtrada pela crônica do jornalista. Há portanto um registro das idéias do cronista, mesmo que, às vezes, faça o uso do discurso direto, criando um simulacro do diálogo e da realidade. O cronista utiliza o outro como material de um produto que é vendido junto ao mercado jornalístico e literário. Na realidade, o cronista não está só denunciando as mazelas do subúrbio carioca, mas também não deixa de reproduzir um

discurso dominante, que é o de retratar os marginalizados como seres inferiores, atrasados, porque não acompanham o progresso tecnológico, nem conseguem perceber a evolução da técnica e dos costumes citadinos, urbanos. Por outro lado, Paulo Barreto fascina-se com a arte encontrada nas ruas advindas de uma miscigenação brasileira e popular, assim como fascina-se com o sórdido, com a miséria em várias nuances, como a mendicância, a exploração da mulher, das crianças, dos trabalhadores braçais e a vadiagem. Enfim, as condições dos pobres anônimos suscitam um sentimento de nojo, perplexidade, admiração, indignação, pena no leitor, o jornalista cronista fabrica um público e uma idéia a respeito do objeto observado:

O pobre pode suscitar desprezo ou admiração, ser sinônimo de sublime ou de baixeza, provocar compaixão ou escárnio. Como personagem do pano de fundo social, é por meio dele que se revelam as qualidades positivas do protagonista e a ação do destino, mas ele é também portador das verdades supremas e de uma razão superior (GEREMEK, 1995, p. 07).

No caso do Brasil, essas desigualdades sociais são provocadas por um processo de colonização e experiências republicanas que também não atende às necessidades sociais e políticas da população, já que as administrações até o início do século XX são caracterizadas por repressões e conflitos, concentrando mais ainda a riqueza nas mãos de especuladores do café e dos fazendeiros, e de uma parcela privilegiada de grupos políticos e comerciantes.

Esses vadios e miseráveis ganham fama através dos jornais desde a época do folhetim, eles são sempre o motivo de uma crônica, um assunto exótico do cotidiano. Esses vadios são observados pelos fisiologistas da cidade, ou melhor, por jornalistas e cronistas. Para escrever uma crônica mundana, o jornalista investiga o cotidiano, perscruta um olhar da cidade em busca do que está acontecendo no Rio de Janeiro. Alguns autores se interessam pelo marginalizado e pela própria bizarrice, como Paulo Barreto, Vivaldo Coaracy e Luís Edmundo, pois a rua e suas fascinantes personagens encantam os jornalistas da época. A rua traz à tona um mundo que emergiu no subúrbio e na periferia da cidade, paralela a Avenida Central que representa o símbolo da modernidade e um marco na história do Rio de Janeiro. A cidade ganha uma nova forma de ver o progresso e a tecnologia que chega à cidade.

A tecnologia, porém, não é exatamente o nervo central do universo barreteano. O avanço técnico, o progresso das máquinas, o desenvolvimento do cinema e dos meios de transparente a paisagem moderna, são instrumentos também para o cronista e para os seus personagens. E tudo isso em João do Rio converge para a rua. O cronista é um flâneur tentando captar *a alma encantadora das ruas*, desde as mulheres mendigas da Igreja de São Francisco, dos velhos cocheiros no antigo Largo do Paço, dos tatuadores portuários, dos crimes passionais no velho centro, até os músicos ambulantes, os *chopps* da rua do Lavradio e da rua da Carioca, às confeitarias cheias de *modern girl* da recém-inaugurada Avenida Central (PRYSTHON, 2002, p. 39)

Para Antonio Dimas, nenhum acontecimento do Rio de Janeiro é mais importante do que a inauguração da Avenida Central, que simboliza toda civilização da cidade moderna. A Cosmópolis é representada pela avenida e pelo progresso de suas vitrines e seu prédios novos. O automóvel transita nas avenidas largas por onde antes somente cavalos e animálias passavam. Enquanto Paulo Barreto em *A alma encantadora das ruas* prefere o mundo das ruas, captando a miséria e tipos populares, o mendigo, o tatuador, o estivador, o homicida, o cigano. O universo barreteano, afirma Prysthon (2002), não se restringe ao universo do mundo moderno e tecnológico, o cronista amplia a avenida e as ruas.

O intelectual é uma caixa de ressonância desse povo que não tem voz, apesar do discurso ser escrito pelo cronista. Nessas crônicas o intelectual representa um elo entre a burguesia e os pobres, pois uma boa parte da população burguesa do Rio não tem o conhecimento dessa outra face da cidade, maquiada pela modernidade da nova capital federal. Esse intelectual é representado pelo cronista, que também é chamado de fisiologista e repórter. Por isso, quando o cronista dandesco flana pelas ruas, tece comentários linguisticamente repletos de inferências a respeito dos marginalizados. Em *Os tatuadores*, o narrador conclui que os homens e mulheres possuem um desejo carnal, um delírio sensual com as marcas das tatuagens, os desenhos curiosos em lugares sensuais. Em *Orações*, comenta que “enquanto existir na terra um farrapo de humanidade será um moinho de orações” (RIO, 1951, p. 59), em *Os urubus*: “- Sim, são os corvos . . . É o nome pelo qual são conhecidos aqui os agenciadores de coroas e fazendas para luto” (RIO, 1997, p. 62). Os mercadores de livros e a leitura das ruas: “Questão da Bandeira”, o “Holocausto”, a “D. Carmen” de B. Lopes, a “Vida do Mercador e de Antônio de Pádua”, o “Evangelho de um triste” e os “Desafogos Líricos”, “História de Carlos Magno”, os livros do povo são leituras ainda apaixonantes, história de amores, aventuras, fantasias, leituras feitas nas prisões, nas rodas de vadiagens, por pessoas bizarras: “Ele visita lugares sórdidos, lugares de exclusão social, ou de exploração do trabalho, entrevistando personagens anônimos, aquela gente que não conta, os que estão fora do mercado de trabalho formal, ou que por ele são explorados” (PIRES, 2001, p. 53).

Há, por um lado, o articulista que investiga as mazelas do Rio e suas singularidades, aquilo que há de maior excentricidade para satisfazer um *flâneur* em busca do inusitado, do exótico, a fim de que seja materializado em subsídios jornalísticos, por outro transforma a miséria, os valores dos excluídos, suas crenças e seus costumes, transformando-os em matéria-prima de uma tessitura sensacionalista, intrigante e, ao mesmo tempo, atraente, acurada, experimentando técnicas e elementos narrativos que os modernistas vão utilizar depois.

No Rio o cronista conta mais de quarenta presépios, o presépio da Rua Frei Caneca há ensaio de reisado na rua Formosa e os diretores alugam uma sala e uma alcova da casa da rua Frei Caneca apenas para abrilhantar a festa. Os grupos populares de reisado, Bumba-meu-boi, cordões carnavalescos, capoeira, autos e os presépios são envolvidos em uma manifestação uníssona religiosa no final de ano. O mundo pagão se mistura com o mundo sagrado. O

cronista-dândi revela uma informação importante, há dois estrados feitos de madeira, onde devem sentar a polícia e os repórteres, juntos e adulados pelos grupos populares, já que essas representações se enquadram no artigo de vadiagem, proibidas no início do século.

A câmara do cronista-dândi retrata, com bastante originalidade, o presépio, os planos teatrais das cenas e dos arranjos, o céu, a estrela, os reis magos, o menino Jesus, José, Maria, animais. Os militares fazem parte da cenografia popular, os fios de prata da estrela, os copinhos coloridos, enfim, a imaginação e a religiosidade reina naquele cenário pomposo. No Centro Pastoril, há um reisado em três atos, um auto inspirado no mestre Gil Vicente, utilizando-se também dos personagens alegóricos: o Guia, o Pastor Mestre, o Pastor, a Cigana, Diana Pastorinha, Galeguinho, Galego e Galega. O Natal é apenas o motivo para a representação popular, comenta o dândi. Há mais na rua Frei Caneca, na rua de Santa Ana três, na rua Bom Jardim mais, em S. Diogo três, em S. Cristóvão, em S. Clemente, no Estácio, em Itapagipe, em Catumbi.

Um dos presépios que chama atenção do dândi ocorre na Praia Formosa, centro de um cordão carnavalesco de negros baianos, o grupo se chama Rei de Ouros, que recepcionou o dândi com uma canção popular: “Tu-tu-tu quem bate à porta // Menina vai ver quem é // É o triunfo Rei de Ouros // Com a sua pastora ao pé” (RIO, 1951, p. 110). Há o encontro entre os capoeiras e o jornalista, entre as maltas e o dândi, que se empolga tanto com o auto de natal como também com a arte da capoeira. Interessante é saber que um dos crimes mais populares é a vadiagem e a prática da capoeira, que é considerada um crime, assim como o samba, o maxixe, a macumba, o bumba-meu-boi, romarias religiosas, violão, serestas, cordões carnavalesco são considerados expressões contestatórias ao poder da elite. “As camadas populares passam a incorporar o fantasma da oposição, contra o qual se debatem as elites. Sentido-se cada vez mais acuadas” (VELOSO, 1988, p. 09). A câmara do repórter lança o olhar para o bando de capoeiras perigosos da Rua da Conceição, de S. Jorge e da Saúde. A sala está ornamentada de cetim vermelho, cortinas de renda com laçarotes estridentes. Há matronas sentadas e as mulatinhas de saiote vermelho, brutamontes de sapato de entrada baixa e calção de fantasia de velho e de rei dos diabos. Enquanto isso, o cronista dialoga com Dudu, um negro magro que apresenta o presepe e suas simbologias. A Imperatriz é mãe dos brasileiros, Napoleão é o rei do mundo, a bailarina é enfeite, o rei Baltasar é o rei negro e o cacete é o rei da capoeiragem.

Dudu explica a respeito da arte de jogar capoeira, que é o mesmo que jogar mandiga. Capoeiragem tem religião, cita os nomes de alguns valentes, como João da Sé, Tito da Praia, Chico Bolivar, Marinho da Silva, Manuel Piquira, Ludgero da Praia, Manuel Tolo Moisés, Mariano da Piedade, Cândido Baianinho, como em um transe místico conceitua a arte, capoeiragem é uma arte, cada movimento tem um nome e um fundamento tal qual outra arte, demonstra para o jornalista: “Eu agacho, prendo V. S. pelas pernas e viro: - V. S. virou balão e eu entrei de baixo. Se eu cair virei boi. Se eu lançar uma tesoura eu sou um porco, porque tesoura não se usa mais. Mas posso arrancar-lhe uma tarrafa mestra” (RIO, 1951, p. 113),

explica que tarrafa é um tipo de rasteira, há vários tipos de rasteiras, a banda e a meia lua. Naquele ambiente que há dança, álcool, fantasia, parati e alegria, todavia não há o que comer diante do menino Jesus, Dudu ri da sorte “Um quilo de carne // Para tanta gente!” (RIO, 1951, p. 114), o cronista se vai na certeza de que a crença popular supera algumas adversidades como a fome.

A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de bulbo. Ela está constantemente sendo ‘descentrada’ ou deslocada por forças de si mesma. (HALL, 2003, p. 17)

Onde às vezes termina a rua, de *A alma encantadora das ruas* (1908), de Paulo Barreto, está composta por seis crônicas realizadas dentro da Casa de Detenção do Rio de Janeiro. Essas crônicas abordam não só os tipos de crimes, mas também a psicologia desses crimes através de depoimentos dos próprios presos. Revela-se aos poucos uma legião de criminosos que ainda são seres humanos, ou melhor, subumanos. Para essas visitas à Detenção, o articulista foi autorizado pelo Cap. Meira Lima, administrador da Detenção. Havia 454 detentos, 355 homens e 59 mulheres. São gatunos, desordeiros, incendiários, defloradores, mulheres perdidas, vítimas da sorte, criminosos por amor e crimes de amor, homicidas vulgares. Observa-se que o diálogo entre o investigador Paulo Barreto e o Capitão é bastante amistoso, revelando-se, assim, uma boa comunicação entre a polícia e o jornalista, pois ambos trabalhavam com o mesmo material humano, o marginal que também é delinqüente de patifarias e de crimes irresponsáveis, esquisito e ambíguo “com saltos de felino e risos de navalha” (RIO, 1951, p. 11), e o garoto “o prodígio de uma criança mais sabida e céptica que os velhos de setenta invernos” (RIO, 1951, p. 11).

O capitão revela grande conhecimento sobre o destino de cada marginal. O cotidiano de anos de Detenção e profissão fez o policial desenvolver um estudo melhor da personalidade de cada tipo, informando ao jornalista que na Detenção encontraria de tudo. O articulista usa a metalinguagem, costura o primeiro comentário com sua assertiva afirmativa: “– E nas literaturas” (RIO, 1951, p. 185). Logo, é revelado que “o assassino por amor é o único delinqüente que confessa o crime” (RIO, 1951, p. 185). O articulista demonstra o maior interesse por esse tipo devido à gama de informações que esse delinqüente vai fornecer para a sua crônica. Afinal, é tudo que o jornalista queria as confissões dos detentos. Essas revelações são umas das primeiras a explorar o sistema carcerário no Rio de Janeiro. A maioria dos detentos estão enquadrados no art. 313, ofensas físicas, e art. 393, crime de vadiagem. O primeiro não pode passar na Detenção mais de trinta dias, o segundo, mais de sete meses. Percebe-se que uma boa parte dos detentos é mulatos, negros, outros italianos, portugueses, pobres infelizes que, por um delito qualquer, encontram-se na cadeia.

Observa-se os cubículos, as jaulas, os corredores compridos, a umidade, o clima sombrio e sinistro, a descrição desses ambientes e dos tipos existentes neles: o assassino por amor é um tipo passional que sofre todos os momentos da reclusão, alguns tentam o suicídio por não suportar o sofrimento e a angústia. Geralmente, cometem o assassinato em defesa da

honra e do sentimento de posse. Um agente penitenciário chamado Barros conduz o cronista e o leva à primeira jaula, como Virgílio conduz Dante. O cronista logo percebe: “nas prisões há duas coisas revoltantes: o cinismo do que nega e o que confessa como uma afronta” (RIO, 1951, p. 186). O primeiro confessa: “Eu sou do crime da Estrada Real, continuou o pobre negro [...]” (RIO, 1951, p. 186). O prisioneiro narra detalhes, lembra de momentos decisivos antes do crime, emociona-se e envolve-se com o seu drama. A vítima do seu próprio crime é a marca da tortura psicológica. O guarda revela que o pobre negro já tem tentado o suicídio várias vezes. A pergunta que o articulista dirige aos detentos é bem objetiva: “Qual é o seu crime? Matei minha mulher” (RIO, 1951, p. 188) responde o detento. Conclui-se que o criminoso por amor é o único que confessa.

O capitão assegura não manter presos sem processo, por isso, segundo o militar há menos presos que antigamente. O advérbio “antigamente” representa o período recente, pois as reportagens foram realizadas entre 1904 e 1906, mas publicadas apenas em 1908. Nesse período das reportagens carcerárias, é percebido que os prisioneiros de alta periculosidade misturam-se com prisioneiros primários. Além disso, a Revolta da Vacina aconteceu em 1904 e é combatida violentamente, causando muitas prisões e mal tratos, que é uma herança colonial. Outro problema também encontrado no sistema carcerário dessa época pelo jornalista é a situação de presos que já ultrapassam a sua pena na cadeia e são esquecidos pelas autoridades e pela sociedade.

CONCLUSÃO

O dândi Paulo Barreto, jornalista, intelectual e flâneur do início do século XX, em plena *Belle Époque*, dá uma dimensão mais profunda a do dandismo europeu, inglês e francês, pois em busca de uma representação do intelectual elegante e bem informado, consegue atingir a erudição necessária para superar os limites do próprio dândi, quando encarna o espírito do flâneur baudelaireano, e invade as ruas e os becos, tornando-se também marginal em relação aos intelectuais dandescos, que restringem o seu universo aos salões seletos e à Academia. Portanto, o dandismo praticado pelo cronista Paulo Barreto é inovador não só no seu estilo, mas também em sua própria maneira de ver e olhar o universo jornalístico e literário, porque procura atualizar a cena literária brasileira em relação à européia. Inaugura também um jornalismo investigativo e sensacionalista, causando um impacto na sociedade carioca.

Por outro lado, o marginal que paradoxalmente se aproxima do dândi é um objeto explorado pelo texto cronístico em *A alma encantadora das ruas* (1908). Paulo Barreto explora a temática marginal e dos ambientes sórdidos, transforma essa temática estigmatizada em uma literatura prestigiada, incluindo não só os populares, mas também suas manifestações culturais, pois quando retrata as condições de vida desses marginalizados, procura analisar o comportamento e suas implicações sócio-históricas, já que faz um contraponto entre o velho modelo monárquico e o modelo republicano existente no início do século XX. Enfim, a maneira de ver o outro que está à margem, seja nas ruas, nos cubículos, seja nos cortiços, seja nas prisões, ganha uma dimensão mais humana, já que seus textos em *A alma encantadora das ruas* (1908) revelam as condições de vida desses miseráveis, além disso, ele dá vida a uma parte da sociedade excluída.

Referência bibliográfica:

- 1 ANTELO, Raúl. *A profissão do proveito*. In: RIO, João do. *A profissão de Jacques Pedreira*. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Casa de Rui Barbosa/ Scipione/ IMS, 1992.
- 2 _____. *Introdução*. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- 3 ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.
- 4 ATHAYDE, Tristão de. *João do Rio*. In: *Contribuição a história do Modernismo*. v. I. *O pré-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- 5 AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1997.
- 6 BAUDELAIRE, Charle. *Um comedor de ópio*. Rio de janeiro: Integral, 1996.
- 7 BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- 8 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- 9 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- 10 _____. *A influência do jornalismo*. In: *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997.
- 12 _____. *Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe*. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- 14 BUENO, Francisco da Silva. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. de Janeiro: FENAME, 1982.
- 15 BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.
- 16 DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos*. São Paulo: Ática, 1983.
- 17 _____. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.
- 18 FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 33.
- 19 GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de caim – vagabundos e miseráveis na literatura europeia (1400 – 1700)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 20 HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

- 21 LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. : Unicamp, 1996.
- 22 MAGALHÃES JR., Raymundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.
- 23 MARTINS, Luís. *João do Rio: a vida, o homem, a obra. : João do Rio– uma antologia*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá/INL, 1973.
- 24 MATOS, Gregório de. *Poesias selecionadas*. São Paulo: FTD, 1993.
- 25 MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 26 PRYSTHON, Angela Freire. *Cosmopolitismos periféricos: ensaio sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002.
- 27 _____. *Como manda o figurino: João do Rio na virada do século*. In: *Cosmopolitismo periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002.
- 28 RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*/ org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- 29 _____. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1951.
- 30 _____. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Simões, 1951.
- 31 _____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.
- 32 VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na “belle époque” carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- 33 WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Porto Alegre: L&PM, 2001.