



RETRATOS DA PRISÃO E DA FAVELA EM CRÔNICAS DO FIM DO SÉCULO XIX

PORTRAITS OF THE PRISON AND THE *FAVELA* IN CHRONICLES OF THE LATE 19TH CENTURY

Fátima Almeida da Silva*

* fatimalispector@yahoo.com.br
Doutoranda, UERJ (Rio de Janeiro).

RESUMO: Neste artigo, investigaremos algumas crônicas do fim do século XIX dos seguintes autores: Benjamim Costallat, João do Rio e Orestes Barbosa. Nosso recorte será temático: as crônicas delineiam uma perspectiva dos cronistas sobre a prisão. Interessamos saber o modo como cada cronista narra tanto a prisão do fim do século, quanto a Favela – o nome de um morro do Rio de Janeiro. Vale dizer que, em Benjamim Costallat, a prisão é metafórica, tendo em vista que o cronista descreve os sanatórios do fim do século. Lemos o sanatório como uma forma de prisão. João do Rio, como repórter, descreve as prisões visitadas por ele. Para comparar o modo de abordagem da prisão, selecionamos, duas crônicas de Orestes Barbosa que, tendo sido preso, revela-nos um olhar singular dessa prisão. Como arcabouço teórico, lançaremos mão de Ben Singer, que estuda a Modernidade. Além disso, contamos com textos críticos sobre o gênero crônica.

PALAVRAS-CHAVE: crônica, prisão, perspectiva, modernidade.

ABSTRACT: This article aims at exploring some chronicles of the late 19th century written by the following authors: Benjamim Costallat, João do Rio and Orestes Barbosa. Our focus will be thematic: the chronicles outline the chronicler's point of view on the prison. We are interested in learning how each chronicler narrates both the prison at the end of the century and the *Favela* – the name of a hill in Rio de Janeiro. It is worth saying that, for Benjamin Costallat, the prison is a metaphorical one, bearing in mind that the chronicler describes the late-century sanatoriums. We see sanatoriums as a kind of prison. João do Rio, as a journalist, describes the prisons he visited. In order to compare the way the prison is approached, we selected two chronicles by Orestes Barbosa – as he had been arrested, he reveals to us a unique look of that prison. As a theoretical framework, we will use Ben Singer's work on Modernity. In addition, we will refer to critical texts on the chronicle genre.

KEYWORDS: chronicle, prison, viewpoint, modernity.

INTRODUÇÃO TEÓRICA

Com este trabalho, pretendemos nos debruçar sobre as crônicas do fim do século XIX. Seleccionamos “O segredo dos sanatórios” e “A favela que eu vi...” de Benjamim Costallat; “Onde às vezes termina a rua” de João do Rio; “Bambambã”, “Na cidade do punhal e da gazua” e “A favela” de Orestes Barbosa. O critério de seleção usado por nós para estudar esses textos é a temática em comum entre eles: são crônicas sobre a prisão e sobre a Favela. Como fundamentação teórica, lançaremos mão dos estudos de Singer (2004) e de Simmel (2009) sobre Modernidade, além de textos críticos sobre o gênero crônica, a saber: Candido (2003), Salla (2010), Ramos (2008), Sidney; Neves e Pereira (2005). Primeiramente, apresentaremos um painel teórico que aborda o contexto histórico referente ao século tratado e o surgimento da crônica no século XIX. Depois, faremos uma análise das crônicas selecionadas.

Com o fito de apresentar aspectos que dizem respeito à crítica cultural do século XIX, trazemos Singer (2004) e Simmel (2009).

Singer, em “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, faz uma reflexão sobre o impacto da modernidade nas cidades durante a virada do século XIX para o século XX. O autor afirma que a modernidade

sinaliza um desamparo ideológico de um mundo no qual todas as normas e valores estão sendo questionados. Singer (id.,2004) citando Simmel (id.,2009) diz que o ritmo de vida frenético e acelerado, provocado pela modernidade, tem impacto na vida psíquica das pessoas.

Consoante Simmel (id.,2009), em “As grandes cidades e a vida do espírito”, com o surgimento das grandes cidades há uma intensificação da vida nervosa. Um dos sintomas do ser humano diante desses estímulos nervosos será a maturação de um sentimento *blasé*, de uma indiferença, de um embotamento, diante de tanta novidade. Ainda para o teórico, uma das consequências da modernidade é o fato de que os habitantes da grande cidade se relacionarão entre si com desconfiança, com reserva, desenvolvendo o que ele chamará de aversão ao outro, de estranheza e repulsa ao contato com o próximo.

Voltando a Singer, o sociólogo constatará que as grandes cidades surgiram em meio a um bombardeio de estímulos. Houve um aumento da população urbana, uma intensificação da atividade comercial, a complexidade do trânsito nas ruas e essas modificações levaram a cidade a se tornar um ambiente caótico e estimulante, como nunca fora.

A imprensa, por sua vez, se empenhou em registrar os ataques sociais da modernidade, através de reportagens

sensacionalistas que capturavam o caos do ambiente moderno. O especialista em história do cinema afirma que os jornais sensacionalistas adoravam apresentar imagens “instantâneas” de mortes de pedestres, porque essas imagens trágicas impressionavam e chocavam o público leitor. O que estava em jogo, na verdade, era a venda dos jornais. Com imagens e notícias impactantes, seduziam-se os leitores, oriundos da classe trabalhadora, e, assim, os jornais eram comercializados.

Singer faz referência a três temas que impregnaram os jornais da virada do século, são eles: a morte de trabalhadores mutilados por máquinas de fábrica, mortes relacionadas aos riscos das moradias populares e as quedas das pessoas de grandes alturas, quedas essas provocadas às vezes por acidente de trabalho, às vezes pelo suicídio, como uma das formas de fuga de uma “vida moderna intolerável”. Seu texto aponta um paradoxo nas imagens divulgadas pela imprensa. Elas cumpriam dois papéis: ao mesmo tempo em que significavam uma crítica social, eram uma forma de sensacionalismo comercializado. De acordo com o autor, o alto investimento da imprensa nos riscos cotidianos revelava a ansiedade de uma sociedade que ainda não havia se adaptado à modernidade urbana.

Outro aspecto importante a ser ressaltado no artigo de Singer é o fato de que o sensacionalismo alcançou o

universo do divertimento cultural. Sendo assim, o cinema usou essas “cenas de sensação”. Os filmes, para ele, gravitavam em torno de uma “estética do espanto” que comparcia tanto em sua forma, quanto em seu conteúdo. Desse modo, eram obras repletas de cenas de explosões, colisões, de engenhocas de tortura.

Importa ressaltar que, segundo o estudioso, esse sensacionalismo, no âmbito do divertimento cultural funciona como resposta compensatória ao empobrecimento da experiência da modernidade. Ou seja, o cinema sensacionalista atua como forma de distração, servindo como meio de compensar a falta, a ausência de vivência. De tal modo, por não ter mais experiências reais, o cinema funciona como uma válvula catártica.

Um dos gêneros que mostrará aspectos dessa modernidade tais como o sensacionalismo e a crítica social, no intuito de provocar um choque no leitor, será a crônica. A seguir, mostraremos algumas considerações acerca desse gênero tão brasileiro.

Cândido (2003), em “A vida ao rés-do-chão”, afirma que a crônica é um gênero menor. Para o autor, é justamente isso que permite a aproximação entre a crônica e o povo. O crítico defende a ideia de que a crônica tratará de assuntos aparentemente soltos e desnecessários, terminando por se

ajustar ao cotidiano, principalmente pela linguagem usada – uma linguagem simples, natural.

Para Cândido, a crônica em vez de narrar fatos grandiosos, trabalha no miúdo e mostra nele “uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas”. A crônica, para o crítico literário, por ser filha do jornal e da era da máquina, não tem pretensões a durar. Inicialmente, a crônica tinha a intenção de informar e comentar, mas, com o passar do tempo, restou a intenção de divertir. As crônicas atuais apresentam uma linguagem mais leve, descompromissada e determinado toque de humor.

Salla (2010) ratifica as ideias de Cândido (id.,2003) sobre o gênero crônica afirmando, também, que a crônica moderna surgiu no Brasil em meados do século XIX e se consolidou ao longo do século XX. O cronista, ao trabalhar com imagens do dia a dia, constrói uma relação de proximidade com o leitor. Consoante Salla, a crônica cumpre uma dupla função de entreter e instruir, isto é, o gênero mesclaria descontração e ensinamentos. Além disso, de acordo com essa concepção, a crônica não pode ser lida como um gênero menor, pois esse modo de ver a crônica seria uma estratégia do cronista que usa uma imagem de humildade para sensibilizar o leitor.

Ainda segundo o autor, em meados do século XIX, a crônica no Brasil ainda era conhecida como “folhetim” e se

caracterizava por ser um texto longo que saía aos domingos no rodapé da primeira página do jornal, tendo como finalidade retomar e dar unidade aos principais fatos da semana, principalmente aqueles veiculados pela imprensa. Assim, em uma leitura histórica do gênero, Salla afirma que o folhetim surgiu no Romantismo, durante a primeira metade do século XIX.

Ramos (2008), em “Decorar a cidade”, situa a crônica como um meio adequado para se refletir sobre a mudança em cidades em vias de modernização. Segundo ele, o cronista representará, através dos textos, a vida urbana. O autor afirma que, nessa época, o cronista será principalmente alguém que apresenta ao leitor um mercado de luxo e de bens culturais e que contribui para fixar uma retórica do consumo e da publicidade. Ainda em “Decorar a cidade”, vemos a ideia de que o escritor, ao estilizar a crônica, transforma os “perigos” do progresso e da modernidade em um espetáculo “pitoresco” e “estilizado”. Desse modo, em vez de expor o choque, a desestabilização provocada pela modernidade nas grandes cidades, vai, com as crônicas, maquiagem esse choque. Devolvendo o equilíbrio para a cidade, enfim, o cronista termina por decorá-la.

O mesmo texto questiona o significado de cidade no final do século, que era vista sob o ponto de vista de um imaginário. Assim, criou-se a ideia de que a cidade era um

lugar utópico e equilibrado, idealizando o espaço urbano. Representar a cidade, nas crônicas, era um modo de domar, e de dominar, essa cidade com suas adversidades.

Conforme Ramos, o sujeito urbano muitas vezes conhece a cidade através da leitura do jornal. Só que esse jornal mostra a cidade recortada em fragmentos, além de priorizar determinadas imagens da cidade em detrimento de outras. Conhece-se a cidade através da imagem que o cronista constrói dela, considerando que cronista vai construir uma imagem distinta. É por isso que, neste trabalho, selecionamos três cronistas narrando o mesmo tema. Assim, teremos a oportunidade de ver o modo como cada um deles se aproximará da *prisão* e da *Favela*.

Ramos chama ainda a atenção para o cronista-transeunte. Trata-se do cronista que divaga sobre a cidade, posicionando-se como um turista produtor de imagens da alteridade, contribuindo para elaborar um saber sobre a maneira de viver da classe operária e, dessa forma, terminar por aplacar a periculosidade da mesma. Assim, diz ele, o cronista se desloca para a periferia não para ser o outro, mas para afirmar sua diferença.

Interessa comentar a abordagem que o autor faz da prostituição. Segundo Ramos, a prostituta constitui o símbolo da intervenção mercadológica no interior da periferia

da cidade. Desse modo, a prostituição, longe de ser uma anomalia, pode ser vista como um modelo das relações humanas do capitalismo.

Sidney; Neves e Pereira (2005), assim como Candido e Salla, afirmam que as crônicas são surgidas ao acaso, da espontaneidade de uma conversa e têm como uma de suas características principais a leveza. Para os autores, as crônicas têm como matéria-prima os pequenos acontecimentos e são textos que se ligam de forma direta ao seu tempo. Outra característica da crônica, consoante aos autores de “História em cousas miúdas”, é sua indeterminação: por estarem ligadas ao tempo vivido, dependem dos acontecimentos com que interagem, transformando-se junto com eles. Os mesmos autores destacam mais uma característica da crônica: a relação estreita que esse gênero mantém com a imprensa. As crônicas, como já mencionamos, eram veiculadas através dos jornais que consistiam em um dos principais veículos de comunicação com o público.

Santucci (2015), na introdução de *Babélica Urbe*, dirá que, na década de 1920, a crônica era uma prática reconhecida no jornalismo. Muitos escreviam crônicas com o intuito de aumentar a renda e, dessa forma, escreviam para vários jornais ao mesmo tempo. Esse era, por exemplo, o caso do jornalista e compositor Orestes Barbosa. Nesse

período, houve um crescimento do número de leitores e um desenvolvimento da indústria editorial. Em decorrência da facilidade de um mercado editorial em expansão, com novas editoras abrindo e fechando constantemente, alguns autores aproveitaram para reunir suas crônicas em livros.

ANÁLISE DO *CORPUS* PROPOSTO

Nosso *corpus* de análise será composto por crônicas de Costallat (1990), de João do Rio (2012) e de Orestes Barbosa (1993). Investigaremos quem fala em cada uma das crônicas, como é o modo de narrar e o lugar de onde cada cronista fala. Para tanto, dividimos as crônicas em dois grupos.

Primeiramente, analisaremos crônicas dos três autores sobre o tema *prisão*; posteriormente, cotejaremos o olhar de dois cronistas sobre o *morro da Favela*: Costallat (id.,1990) e Orestes Barbosa (id.,1993).

Costallat (id.,1990), em “O segredo dos sanatórios”, apresenta para o leitor um sanatório particular em que viciados ricos são internados. Podemos perceber a intrusão do cronista na narrativa através dos adjetivos usados por ele. Então, Costallat (id.,1990), narra uma cena “habitual”, narra “fatos” que “são cada vez mais numerosos”, que acontecem em bairros “elegantes”. A forma como o cronista se

inscreve no texto pode ser percebida pelo uso dos adjetivos e dos comentários feitos sobre a narrativa.

Costallat (id.,1990) nos apresenta um sanatório como se apresentasse um salão imperial, como se fosse algo habitual, um prolongamento do ambiente citadino. Não se trata de um espaço destoante da cidade. A partir de Ramos (id.,2008), podemos dizer que a crônica de Costallat “decora” a cidade apresentada na época.

Com essa decoração da *urbe*, o sanatório deixa de ser uma chaga e passa a integrar, de forma harmônica, a cidade, assim como o vício. Há uma naturalização da doença e do vício em “O segredo dos sanatórios”. Há um momento em que Costallat (id.,1990) diz que esse segredo dos sanatórios é “fechado a sete chaves”, mas as chaves que fecham esse sanatório não são as gazuas que fecham as prisões narradas por Barbosa (id.,1993). As chaves que cantam aqui não ecoam em Orestes Barbosa (idem), como teremos a oportunidade de ver.

Chamou-nos a atenção a seguinte afirmação de Costallat (id.,1990) sobre os sanatórios: “Afim violi o grande segredo dos sanatórios” e “E lá vi tudo o que me interessava ver...”, isto é, o cronista não vai nos apresentar o sanatório de forma realista, mas mostrará para o público-leitor o que é do seu interesse. Cabe aqui um questionamento: Qual seria o interesse do cronista? Pelo que observamos em seu

texto, é apresentar um segredo da cidade, entretanto, um segredo que não dói, que não mancha, mas que é natural, que faz parte dessa cidade, que integra sua paisagem. É por isso que o sanatório, por fora, é “absolutamente” uma casa e, vale a pena salientar, uma casa de família: “Igual às outras”, “o sanatório, à primeira vista, não assusta, pelo contrário é convidativo”. Costallat nos apresenta um sanatório como um espaço convidativo.

Posteriormente, ao apresentar o interior do sanatório, o cronista descreve o quarto do lugar como “um quarto muito branquinho, muito limpo, um primor de quarto, de janelinhas de vidro, mas que, quando o doente procurar fugir, se transformará **na mais segura das prisões**” (negrito nosso). Sendo assim, o quarto de um sanatório seria uma prisão segura, que deixa o doente “protegido”. Temos imagens que consideramos bem benevolentes de uma prisão, a imagem da prisão como algo que “protege”, que “guarda”, que deixa o doente “seguro”. Trata-se de um abrandamento, de um apaziguamento da imagem de prisão e da imagem de um hospício. Será que o livro *Diário do hospício* de Lima Barreto traz a mesma imagem de hospício descrita em Costallat? Temos aqui uma proposta de trabalho que, talvez, possa ser desenvolvida em outra circunstância.

Em “Onde às vezes termina a rua”, entramos em contato com uma nova forma de apresentação das prisões do fim de século. João do Rio (id.,2012), posicionando-se como um detetive, como um observador, nos revela as prisões. Cabe aqui uma pergunta: Qual é o imaginário de prisão que João do Rio elabora? O primeiro aspecto que nos chamou a atenção, no cronista, é sua opção por não apresentar a prisão e os presos de uma forma distanciada, onisciente. João do Rio (id.,2012) entrevista os policiais e os prisioneiros e revela a fala deles sobre o espaço prisional.

Cabe aqui uma referência ao texto de Ramos (id.,2008): João do Rio (id.,2012) é como um cronista caminhante, como um sujeito curioso que, em seu “passeio” pelas prisões, as transforma em matérias de consumo para o leitor e sua crônica vira uma grande vitrine. João do Rio (id.,2012), investigando a privacidade alheia, converte-se em *voyeur*, em curioso. A crônica de João do Rio (id.,2012) transforma a prisão em espetáculo.

Dessa forma, “Onde às vezes termina a rua” inicia com a fala do capitão Meira Lima apresentando a prisão e deixando João do Rio (id.,2012) livre para “ver”, “interrogar” e “examinar”. O capitão apresenta a detenção enumerando os presos que existem ali: “Há agora na detenção quatrocentos e cinquenta e quatro detentos, dos quais trezentos

e noventa e cinco homens e cinquenta e nove mulheres”. O capitão, ainda diz: “Há gatunos, desordeiros, incendiários, defloradores, mulheres perdidas, vítimas da sorte, criminosos do amor – toda uma **flora estranha e curiosa**” (negrito nosso). João do Rio tem a peculiaridade de dialogar com o leitor em seu texto: “– Pois, vejamos as vítimas do amor!”. O modo como o cronista nos descreve a primeira galeria da prisão já se distancia do jeito de Costallat (id., 1990) ao falar dos sanatórios.

Dessa forma, a primeira galeria apresenta uma “má disposição de luz” que dá ao corredor “uma perpétua atmosfera de meia sombra. Através dos muros brancos ouve-se o sussurro das conversas murmuradas. Barros aponta-me silenciosamente **uma das jaulas**.” (negrito nosso) Chamou-nos a atenção a palavra com a qual o cronista nomeia a prisão: “jaula”. Se a prisão é uma jaula, infere-se que ali vivam animais.

Dentro do espaço prisional, João do Rio (id.,2012), o entrevistador (investigador e “detetive”) começa a questionar os prisioneiros e a nos mostrar depoimentos deles através do recurso linguístico do discurso direto. A fala dos presos vem demarcada por travessões e por aspas. Esses travessões e essas aspas mostram que se trata da fala de um outro, de

um marginal, de um preso: “- Por que está aqui? / - Porque matei. / - E matou? / - Porque *ela* quis.”

O cronista de *A alma encantadora das ruas* apresenta uma visão mais crítica da prisão. Observemos esse fragmento: “Em todos os cubículos, nas galerias, correrá o som anunciador, e nas grades amontoavam-se as caras dos que não serão em breve da sociedade.” Vemos que as prisões não são lugares convidativos como os sanatórios de Costallat (id.,1990), mas são “cubículos”, onde os presos, mencionando as palavras do cronista “se amontoam” pondo suas “caras” nas grades. Aqui, temos imagens da prisão bem mais realistas, chegando a certo grau de agressividade.

Os presos, nas crônicas de João do Rio (id.,2012), confessam seus crimes, desabafam, falam, ainda que a voz deles apareça destacada da voz do cronista, como já dissemos. João do Rio (id.,2012), conforme ele mesmo diz, estuda a psicologia dos presos, através de interrogatórios marcados por um gesto de curiosidade. É um cronista interessado, curioso em conhecer o universo do crime. Ao passo que Costallat decora a cidade com sua imagem dos sanatórios, João do Rio (id.,2012) será em “Onde às vezes termina a rua”, um visitante do ambiente prisional: “**Eu começara a minha visita** à beira do desespero, na púrpura de uma moita de lírios vermelhos.” (negrito nosso).

Chamou-nos a atenção a descrição que o visitante João do Rio (id.,2012) faz de uma galeria. Veja-mo-la: “Nos cubículos há, às vezes, dezenove homens condenados por crimes diversos, desde os defloradores de senhoras de dezoito anos até os ladrões assassinos. **A promiscuidade enoja.** (...) Quantas perversidades **rebentam na luz suja** dos cárceres preventivos? (...)” (negrito nosso) e o nosso cronista visitante ao mesmo tempo em que denuncia as condições precárias nas quais se encontram os presos, enoja-se com a promiscuidade deles que vivem sob uma luz “suja”. Desse modo, é possível inferir que os presos são a sujeira da sociedade e que o visitante está, ao mesmo tempo, próximo e bem distante dessa sujeira.

Lembramos aqui de Costallat (id.,1990) que se posicionava com total distanciamento dos viciados dos sanatórios. João do Rio (id.,2012), diferente de Costallat (id.,1990), apresenta uma posição ambígua: por um lado, aproxima-se dos presos quando os visita e os entrevista; por outro, distancia-se deles, a partir do momento em que os julga. Esse julgamento é percebido no vocabulário usado pelo cronista, a saber: adjetivo “suja”; substantivos e verbos “a promiscuidade enoja”.

Convidamos o leitor a apreciar, neste momento, a crônica de Orestes Barbosa (id.,1993). Cabem, nesse interim,

várias questões: Como Orestes Barbosa (id.,1993) se posicionará diante dos presos? Que imagens serão elaboradas dos prisioneiros? De que estratégias lançará mão para nos mostrar o *outro*, o estranho, o marginalizado social?

É sabido que Orestes Barbosa (id.,1993) foi preso diversas vezes, por diferentes razões. Logo, o cronista não será apenas um observador da realidade prisional, como João do Rio (id.,2012) e Costallat (id.,1990). Em *Bambambã*, Barbosa (id.,1993) nos apresenta páginas de crimes que acontecem na sociedade, isto é, a sociedade aqui não é mais harmônica como eram os sanatórios descritos por Costallat.

Barbosa (id., 1993) inicia a crônica “Bambambã”, denunciando as mazelas do Brasil. Observemos:

No Brasil, o homem mata. A mulher mata. A criança mata. [...] A cadeia não atemoriza. Os crimes de morte, entretanto, conquanto revelem a nossa tendência assassina, têm grande causa nas dificuldades materiais. Os crimes nascem da falta de dinheiro no homem que se vê abandonado pela mulher que foge da fome. O roubo também. É quase sempre na melhor intenção que os gatunos bailam no Código Penal. Roubam para comer. Roubam para dar de comer aos filhos. Roubam para a alegria do seu amor... É ilegal? Mas é humano.¹

1. BARBOSA. *Bambambã*, p. 25

Nesse fragmento de “Bambambã”, Barbosa (id., 1993) diz que, no Brasil, em todas as faixas etárias, se mata. Além disso, o cronista justifica, explica a razão desses crimes: “[...] Roubam para comer. Roubam para dar de comer aos filhos. Roubam para a alegria do seu amor...[...]”. Os crimes constituem o reflexo de uma sociedade desigual, em que poucos detêm uma grande riqueza e a maioria passa fome.

Note-se a ironia, recurso linguístico estratégico, usado por Barbosa (id.,1993), no momento em que o cronista afirma que os “gatunos bailam no Código Penal”, em outras palavras, os ladrões ignoram as leis jurídicas. São homens que não temem a cadeia, que são reincidentes. Orestes Barbosa (id., 1993), desse modo, expõe uma chaga social.

Outro recurso usado pelo cronista é tentar impressionar o leitor, chocando-o com suas crônicas que jorram sangue. O cronista, assim como João do Rio (id.,2012), dialoga com o leitor, mas de forma jocosa. Vejamos:

O leitor já foi à Casa de Detenção? Vá lá. Veja se consegue do **ilustre** coronel Meira Lima (o mesmo coronel citado por João do Rio) permissão para visitar as galerias. Se conseguir ver a Detenção por dentro, terá a impressão de que o Brasil todo tá está. Gente como formiga. (...)”(negrito nosso). Vale a pena notar a ironia com que Orestes Barbosa (id.,1993)

se refere ao coronel Meira Lima, caracterizando-o como “o ilustre coronel.”²

É importante dizer que, embora Orestes Barbosa (id.,1993) revele as mazelas da sociedade em suas crônicas, o modo como essas mazelas são reveladas apresenta forte teor sensacionalista, como se o autor expusesse os fatos com o fito de causar sensação, de impactar o público. De fato, esse era o intuito das crônicas de fim do século, uma vez que o jornal precisava ser vendido. Observemos:

Dos crimes de sangue praticados por homens, o **mais sensacional** foi o do Leme. O bacharel Aberto Ferreira de Abreu, casado com a filha do ex-senador Alencar Guimarães, ultrajado na sua honra, desfechou, numa manhã clara, vários tiros na traidora.

Ela não morreu.

Ficou, **apenas**, sem o **encanto** da face para o amante – vários furos de bala calibre 320... (negrito nosso).³

Há uma ironia profunda nas palavras “apenas” e “encanto” e o contraponto do “encanto da face” da filha do ex-senador a “furos de bala calibre 320”. O crime virou objeto de sensação das capas dos jornais. Logo, podemos

2. BARBOSA. *Bambambã*, p. 25-26

3. BARBOSA. *Bambambã*, p. 26

dizer que a posição de Orestes Barbosa (id.,1993) também é ambígua: ao mesmo tempo em que denuncia o crime em sua crueza, usa esse crime como forma de promoção social. Leiamos mais um fragmento que revela o que afirmamos:

Mário Martins da Silva, um **casadinho** de fresco, vendo a mulher **sapeca**, com um seu amigo, num trem, no dia de Natal, tomou outro trem e, em Cascadura, **pegou os dois**. Matou o amigo **no momento feliz** em que esse ia para a confeitaria, refrigerar o corpo quente de amor...

Não se interrompe um homem num momento desses. A ventura é tão breve... Ele, o amigo – seja o traidor – estava tendo tão *boas festas*...

E pum! – um tiro.

Ora, seu Mário!⁴ (negrito nosso).

Esse fragmento é “cravejado” de ironia. A ironia comparece nas reticências; no itálico em “estava tendo *boas festas*...”; no diminutivo, ao se referir ao homem traído em “um **casadinho** de fresco”; no adjetivo “**sapeca**”, ao se referir à mulher, etc. E o cronista, em vez de estar chocado com toda essa violência, distancia-se totalmente da situação, ao dizer “E pum! – um tiro.”, ou seja, nada demais, a vingança foi feita. Podemos inferir que, com esse posicionamento, o

cronista também naturaliza a violência, assim como Costallat (id.,1990) naturalizava os sanatórios.

Outro aspecto a ser ressaltado nas crônicas de Orestes Barbosa (id.,1993) é este: Diferentemente de João do Rio (id.,2012) que segregava a fala do interlocutor, seja ele o prisioneiro ou o policial, em sua própria fala, Barbosa (id.,1993) agrega a fala do interlocutor (seja o preso ou o guarda) a sua fala, usando o discurso indireto. Há uma incorporação da fala do outro ao seu dizer, é como se o cronista transcrevesse a oralidade do outro. Analisemos, a seguir, um fragmento em que isso acontece: “Houve, durante o ano findo, 2.363 crimes. Disse-me isto o tenente João Antônio dos Santos, chefe da disciplina da Detenção. – 2.363 presos em 1922! – repeti eu mentalmente.[...]”

Em “Na cidade do punhal e da gazua”, Barbosa (id., 1993) trata da Casa da Detenção, a mesma Casa descrita por João do Rio (id.,2012), só que o cronista de “Na cidade do punhal e da gazua” vai estrinchar essa Casa de Detenção mostrando como ela funciona em suas minúcias. Nessa crônica, Orestes denuncia uma hierarquia existente nas prisões. Ironicamente, o jornalista divide as galerias, dando-lhes nomes de bairros do Rio. Assim existe a galeria da Zona Sul (composta por Flamengo, Botafogo), a galeria da Zona Norte (composta por Tijuca e Vila Isabel) e a galeria

4. BARBOSA. *Bambambã*, p. 27

que é o Mangue, o Catumbi e Ponta do Caju de um lado e do outro lado da galeria é Saúde, Madureira e Favela.

Essa hierarquia entre as classes sociais se reflete nas galerias da prisão. Na galeria da Zona Sul, vivem dois condenados em cada prisão. O jornalista e compositor chamará essa galeria de “palacetes nobres” que são como “casas de família”. Já nas outras galerias, “em cada cubículo, moram dez, vinte, trinta e às vezes quarenta homens”. Vemos aqui a antecipação do problema da superlotação.

Essa hierarquia vai ser observada pelo cronista, também, na distribuição do leite e da luz. A galeria da Zona Sul recebe leite e tem lâmpadas fortes; por outro lado, a segunda e a terceira galeria não recebem leite e têm uma “luz mortífera que mal deixa ler os jornais da tarde”. Só não há hierarquia em relação aos jornais e ao pão que são distribuídos igualmente tanto no bairro *chic* da prisão, quanto no Mangue.

Mudamos aqui o foco na leitura dos cronistas sobre a “prisão” para investigar o modo como Costallat (id.,1990) e Orestes Barbosa (id.,1993) narram o Morro da Favela.

Em “A Favela que eu vi...”, Costallat (id.,1990) nos apresenta, inicialmente, uma visão romantizada da favela: “parecia um presépio imenso”. Porém, essa visão romanceada é desconstruída quando o cronista usa os adjetivos “sórdidas”,

“enlameada” e “imunda” para descrever a Rua da América. Essa imagem de feiura persiste na descrição das casas da favela: “casas de sobrado, muito feias, muito sujas [...]”.

Outra questão que nos impressionou na descrição feita da Favela é uma visão homogênea dos moradores, apesar de o cronista fazer o uso da palavra “quase” em uma das citações, como podemos verificar: “– Quase todos os moradores desta Rua da América são ladrões e intrujões.”. Essa imagem que engloba os moradores em um mesmo grupo de ladrões se repete em: “– O crime tem seus especialistas e sua perfeita organização. Assim é que no morro do Pinto **só moram vigaristas**. Não há confusão.” (negrito nosso).

Interessa-nos o momento em que Costallat (id.,1990) faz um contraste entre o imaginário da Favela e a realidade. O cronista imaginava a Favela como um lugar perigoso, terrível, onde malandros assaltavam com a mesma facilidade em que davam “bom-dia”. Essa percepção entra em confronto com a experiência: “O maior perigo que eu encontrei na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo.”.

Novamente, durante a crônica, encontramos uma imagem romanceada da favela, como um lugar onde todo mundo sofre, mas é feliz. Cabe aqui a pergunta: é feliz do ponto de vista de quem? Vejamos a passagem em que

o cronista exalta a alegria da favela: “Apesar da miséria em que vive, toda a Favela, sambando, é feliz sob um céu salpicado e lindo de estrelas!”. Ademais, observamos uma contradição: depois de nos apresentar um discurso de total negatividade sobre a favela, o cronista afirma que o lugar é alegre. Vejamos: “A favela não tem luz. Não tem esgotos. Não tem água. Não tem hospitais. Não tem escolas. Não tem assistência. Não tem nada... Mas a favela é alegre [...]”. Como a Favela pode ser alegre se, como o próprio cronista diz, ela é desprovida de tudo?

Ao terminar seu turismo pela Favela, Costallat (id.,1990) cita as seguintes palavras: “Com muito custo descemos, chegamos, finalmente, à rua, ao pé do morro. Voltamos à vida, à cidade, com luz, com ruas, com bondes.”. Avaliando a condição do cronista, observamos que, para ele, sair da favela foi um alívio, dado que “finalmente” (palavra sua) chegou à rua, ao pé do morro. Como para o cronista dos cabarés e sanatórios, voltar à cidade é retornar à vida, fica implícito, em seu dizer, que a favela é a morte. Cabe dizer ainda que se o cronista voltou à cidade, inferimos, em suas palavras, que a favela não faz parte da cidade. Essa é a visão contraditória da Favela apresentada por Constallat. Passemos, agora, a Orestes Barbosa.

O jornalista e compositor Orestes Barbosa (id., 1993) também nos apresenta o morro da Favela, mas de modo

bem diferente de Costallat. A Favela vista por Barbosa tem em comum com a Favela de Costallat o fato de não receber polícia e de, após às dez horas da noite, não receber *chauffeurs*. Todavia, a pobreza das casas da Favela é resignada, os arbustos das casas são descontentes com o terreno em que vivem e, mesmo de dia, quando é observada, a Favela é tristonha e ordeira – “tem uns ares de sono, de acabrunhamento, como se pensasse na própria vida”.

Barbosa se aproxima do leitor, através de um questionamento. Vejamos: “-Então o Rio é um mistério? O leitor quer saber. Eu digo o que sei.” O que nos chama a atenção é o fato de o cronista incluir a Favela no Rio de Janeiro, diferentemente de Costallat (id.,1990) que exclui a Favela da cidade. Vejamos: “O Rio tem a Favela, D. Clara e Madureira; tem o Portugal Pequeno, o Buraco Quente e o Recreio das Paraguaias...”. E o cronista denuncia: “Há, sem dúvida, duas cidades no rio.”, antecipando, com isso, a imagem do Rio como uma *Cidade Partida*.

Na imagem que Barbosa (id.,1993) faz da Favela há uma crítica social, uma justificativa para o fato de, na Favela, haver tanta morte: “Sem imunidades parlamentares, sem dinheiro para comprar juízes, promotores ou desembargadores da Corte de Apelação, a Favela mata sempre que é preciso matar.”

O escritor Orestes Barbosa, distanciando-se do posicionamento de Costallat (id.,1990) que sente alívio ao descer o morro e ao chegar à cidade, termina sua crônica sobre a Favela dizendo: “O povo desses locais escusos é próprio. São como são, naturalmente, na mistura, no seu imprevisto, no seu horror. E por isso tudo é admirável. Eu gosto da Favela.”

PALAVRAS FINAIS

Verificamos que as crônicas analisadas, aqui, constituem um dos retratos da modernidade urbana (Singer) – o olhar sensacionalista de cronistas sobre a prisão no fim do século XIX e sobre o morro da Favela.

É possível afirmar que há um *continuum* no imaginário que os cronistas fazem da prisão (ou sanatório). Costallat nos apresenta uma imagem apaziguadora, harmônica do sanatório. João do Rio, na posição de visitante, frequenta as prisões demonstrando curiosidade em relação aos prisioneiros que ao mesmo tempo em que atraem, são repudiados pelo cronista. Orestes Barbosa, por sua vez, também se posicionará de forma ambígua: por um lado denuncia o crime enquanto, por outro, naturaliza, de forma sensacionalista, o crime descrito.

Nas crônicas sobre o morro da Favela, observamos que Costallat apresenta uma visão romanceada do espaço: visto

como um lugar alegre, onde as pessoas são felizes, apesar de serem desprovidas de quase tudo. Já Orestes Barbosa nos apresenta o mesmo morro, mas com outra perspectiva: um morro triste, acabrunhado em que até as árvores estão decaídas. Subir o morro da Favela constitui um desafio para Costallat, o que resulta em uma não-identificação com o lugar, enquanto Orestes Barbosa se identifica com a Favela.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCI, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: ARRIGUCI, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BARBOSA, Orestes. Bambambã e Na cidade do punhal e da gazua. In: BARBOSA, Orestes. **Bambambã**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio. **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 2003.
- COSTALLAT, Benjamim. O segredo dos sanatórios. In: COSTALLAT, Benjamim. **Mistérios do Rio**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FIGUEIREDO, Camem Lúcia Negreiros de. Narrativas do espetáculo. **Intellèctus**. São Paulo: v.14, n. 2, p. 88-110, 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/20982/0>>. Acesso em 20 jun. 2019.

RAMOS, Julio. Decorar a cidade. Crônica e experiência urbana. In: RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RIO, João do. Onde às vezes termina a rua. In: RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SALLA, Thiago Mio. O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero no Brasil. In: **Quadrant**. Montpellier III, nº 27, 2010, p.127-152.

SANTUCCI, Jane. Introdução. In: SANTUCCI, Jane. **Babélica Urbe**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

SIDNEY Chalhoub, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: SIDNEY Chalhoub, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **História em cousas miúdas**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: SIMMEL, Georg. **Psicologia do dinheiro e outros ensaios**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: SINGER, Ben. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Recebido em: 23/03/2019.

Aceito em: 24/06/2019.