

A “NÃO-CIDADE”: A FAVELA VISTA PELOS CRONISTAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo apresentar um olhar crítico acerca de algumas das primeiras representações sobre a favela carioca, publicadas em forma de crônica. Na leitura do texto é possível observar que a favela é representada como um espaço estranho à cidade, criando uma espécie de alteridade entre a cidade formal e as localidades que começavam a se erguer nos morros da cidade.

Palavras-chave: Favelas; Rio de Janeiro; Crônicas; Belle Époque.

ABSTRACT

This paper aims to present a critical view on some of the first representations of Rio slum, published as chronic. On reading the text can be seen that the favela is represented as a strange space to the city, creating a kind of otherness between the formal city and the localities that were beginning to rise in the city's hills.

Keywords: Slums, Rio de Janeiro, Chronic, Belle Époque.

O morro está de luto/ Por causa de um rapaz/ Que depois de beber muito/ Foi a um samba na cidade/ E não voltou mais/ Entre o morro e a cidade/ A batida é diferente/ O morro é pra tirar samba/ A cidade pro batente/ Eu há muito minha gente/ Avisava esse rapaz:/ Quem sobe ao morro não desce/ Quem desce não sobe mais. (Lupicínio Rodrigues, *O morro está de luto*, 1953)

A composição de Lupicínio Rodrigues é utilizada aqui não apenas como uma epígrafe, mas como uma espécie de lugar teórico que nos auxilia na discussão de uma imagem recorrentemente associada ao espaço da favela quando este é representado. Em poucas estrofes, o compositor gaúcho apresenta duas percepções sobre a favela tendo como fio condutor de sua leitura a relação entre cidade e favela. Edificadas como estruturas antagônicas e não dialógicas, dotadas de feições distintas no corpo do texto, as duas territorialidades são caracterizadas e analisadas a partir dos elementos fixos e totalizantes. Dessa forma, a cidade surge como o local do “batente” e a favela como espaço privilegiado do samba. Podemos afirmar que em “O morro

Artigo recebido em 22 de março de 2015 e aceito em 25 de março de 2015.

* Professor Adjunto da Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail: paulotonani@gmail.com

está de luto” estão postas, numa apresentação sucinta, duas concepções ainda muito presentes em discursos culturais que versam sobre as favelas. Por um lado, encontramos a favela representada como território estranho à cidade; e por outro, a favela vista como espaço idílico e raiz da “genuína” cultura popular – o samba. A interseção entre os dois polos, quando ocorre, é abordada na composição através de uma advertência: “Quem sobe ao morro não desce/ Quem desce não sobe mais.”.

A composição de Lupicínio atua como uma perpetuadora de imagens sobre a favela. Sabemos que o compositor não foi o idealizador da imagem da favela como território alheio à cidade, muito menos fora Lupicínio o primeiro a cantar a favela como espaço privilegiado do samba. Tais construções povoam as inúmeras representações já produzidas sobre a favela, sejam elas literárias ou musicais. Resta saber, quando e por que tais idealizações foram concebidas.

Dessa forma, o exercício analítico aqui proposto não é simplesmente contrastar estas imagens e explorar as características inventivas destas construções. A proposta aqui engendrada é examinar estas duas imagens da favela como construções narrativas.

Em relação à idealização da favela como território isolado da cidade, é possível observar que alguns dos primeiros relatos sobre o tema publicados em forma de crônica no período que compreende as primeiras décadas do século XX evidenciam esta imagem. Para exemplificar o argumento utilizo, ao longo dessa reflexão, as crônicas de quatro autores: Olavo Bilac, João do Rio, Benjamim Costallat e Orestes Barbosa.

A seleção das crônicas coloca em evidência o traço característico do próprio gênero narrativo. Em comum nestes autores encontramos uma forma híbrida da narrativa, originária do cruzamento de elementos ficcionais e documentais, criando um texto duplo, que se estrutura em um narrador em primeira pessoa. Será o pronome “eu” que desestabilizará a possibilidade de enquadrar a obra em apenas uma categoria dessas categorias: ficção ou documento. Estes autores utilizam mecanismos literários da ficção, edificados a partir de um pretense relato testemunhal que busca evidenciar os dados factuais do que é narrado, mas tal relato é sempre impregnado pela subjetividade do cronista. Outra característica em comum nas crônicas aqui selecionadas é o fato de que estes textos possuem uma estrutura narrativa semelhante, envolvendo sempre o relato de uma visita à favela. Desta forma, as crônicas formam uma espécie de relato de viagem, no qual o autor enumera as características de uma visita a um território desconhecido. Desbravadores, os cronistas se armam da letra de fôrma para dar corpo a uma experiência ímpar: o ingresso em uma favela.

A primeira crônica publicada, dentre os autores citados, foi “Fora da Vida”, de Olavo Bilac, no jornal *Correio Paulistano*, em 25 de setembro de 1907, o texto reaparece posteriormente no livro *Ironia e piedade*, de 1916. Na crônica, Bilac narra sua visita ao Morro da Conceição no qual encontra “lá no alto do morro”, nas palavras do cronista, “uma velha mulher, lavadeira, que não vem ao centro da cidade há mais de trinta e três anos!”¹ (BILAC, 1907). Bilac conclui, abismado, sobre esta senhora:

“E, tão perto materialmente de nós, no seu morro, essa criatura está há mais de trinta e três anos tão moralmente afastada de nós, tão separada de fato de nossa vida, como se recuada no espaço e no tempo, estivesse no século atrasado e no fundo da China ou da Austrália.” (BILAC, 1907)

O trecho citado é rico de imagens. Revela a percepção que Bilac possui da cidade e, principalmente, da favela e da vida da senhora lavadeira que nela reside. O primeiro aspecto a ser examinado é a afirmação da existência de uma temporalidade difusa que rege o cotidiano da favela e a localiza em um espaço segregado. Em outras palavras o cronista identifica a favela e a existência desta mulher como organismos que estão “fora da vida”, conforme o próprio título da crônica indica: fora da vivência e da sociabilidade das novas avenidas do Rio de Janeiro recém-reformado por Pereira Passos². Neste sentido, é rentável recordarmos que a crônica foi publicada em 1907, um ano após o término da gestão do prefeito responsável por uma das maiores intervenções urbanas na cidade do Rio de Janeiro. Nomeado pelo Presidente Rodrigues Alves, o engenheiro Francisco Pereira Passos levou a cabo um antigo projeto de remodelação urbana para a cidade, buscando apagar o passado colonial, visível no traçado irregular das ruelas estreitas do Centro da cidade, por meio da oferta de um ar cosmopolita com a abertura de amplas avenidas e criação de uma série de posturas municipais que legislavam desde as regras de construção de fachadas para casas comerciais até a proibição do ato de cuspir na rua. O ambicioso projeto fora inspirado na famosa reforma urbana de Paris, promovida pelo Barão de Haussmann. No período entre 1853 e 1870, o prefeito francês

¹ Crônica recolhida por Antônio Dimas. Bilac-Crônicas. *Mimeo*.

² Sobre a reforma urbana empreendida no Rio de Janeiro no início do século XX pelo prefeito Pereira Passos sugiro como leitura as seguintes obras: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983. NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical – sociedade e cultura de elite na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. BRENNAN, Giovanna Rosso del. (org) **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/CNPq, 1985. ABREU, Maurício de. **Evolução urbana no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: INPLANRIO: Jorge Zahar, 1987. BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical – renovação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de cultura, 1992.

derrubou casas, ampliou ruas estreitas, algumas delas abertas na Idade Média, e também cortou Paris com imensos *boulevards*. O resultado desta intervenção não poderia ser outro, o custo do solo no centro da capital francesa subiu e a população pobre foi expulsa para as áreas periféricas.

À semelhança da reforma francesa, o nosso Haussmann tropical também ampliou avenidas, destruiu casas e elevou o custo de vida das áreas centrais da cidade, expulsando a população pobre para o subúrbio. Olavo Bilac, um dos maiores entusiastas da Reforma Passos, como popularmente foi chamada, choca-se e fica surpreso com a pouca, ou nenhuma, familiaridade que a “velha mulher” que encontrara no Morro da Conceição possui com o centro da cidade e considera a existência dessa mulher como “recuada no espaço e no tempo”. A favela, para Bilac, e principalmente a “velha mulher, lavadeira” que nela habita, é estrangeira à vida urbana carioca. “É uma cidade à parte”, classifica o autor, mas ressalta: “de todas essas cidades, que formam a federação das urbes cariocas, a mais original é a que se alastra pelos morros da zona ocidental.” A originalidade da favela se dá pela sua arquitetura, pelo emaranhado das vias e becos. E classifica o cronista: “Cujo conjunto dá a impressão de um asilo de velhas desamparadas e inválidas, encostando-se e aquecendo-se umas às outras.”

A favela é representada de forma similar por João do Rio. O autor observa que entrar na favela é estar “na roça, no sertão, longe da cidade” (JOÃO DO RIO, 2005: p.117); esta é a conclusão a que chega João do Rio ao acompanhar um grupo de boêmios, que encontrara no Largo da Carioca, numa seresta no Morro de Santo Antônio. A ida ao morro é narrada na crônica “Livres acampamentos da miséria”, publicada originalmente com o título de “A cidade do Morro de Santo Antônio/Impressão noturna” no jornal *Gazeta de Notícias*, de 3 de novembro de 1908, e posteriormente reeditada no volume *Vida vertiginosa*, em 1911, com o título “Os livres acampamentos da miséria”.

A favela descrita por João do Rio é um espaço exterior à urbe, uma outra cidade, que muitas vezes nega a cidade oficial. É o que se percebe nesta passagem: “E aí parados enquanto o pessoal tomava parati como quem bebe água, eu percebi, então, que estava numa cidade dentro da grande cidade” (JOÃO DO RIO, 2005: p.118). Segundo a interpretação do autor, fica claro que o morro não é apenas outra cidade agregada ao Rio de Janeiro: através do olhar de João do Rio o morro é descrito de forma distinta à cidade oficial. Tal constatação é alcançada no momento em que o autor chega ao alto do morro, obtendo uma visão privilegiada sobre as duas territorialidades. É neste ato de observação que os dois espaços são cotejados. No entanto,

este exercício comparativo não alcança uma forma de equiparação e não resulta em um possível equilíbrio, restando apenas a afirmação da diferença entre os dois territórios:

E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis. (JOÃO DO RIO, 2005: p.122)

A favela é entendida como um espaço de resistência, uma “construção inédita”. Não é uma cópia, mas sim o oposto, uma “cidade” que nega a cidade oficial, com uma forma quase rural, “indolente na sua alegria cantadora” de serestas e indigente na sua vida cotidiana que nega o trabalho. Contudo, mesmo percebendo na favela a edificação de uma sociedade inédita, João do Rio busca compreender a favela a partir de outros referenciais, como fica claro no seguinte trecho: “Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida na entrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca ideia de um vasto galinheiro multiforme.” (JOÃO DO RIO, 2005: p.119). A necessidade de classificar a favela como o arraial de Canudos – ou, como observou Bilac na crônica já citada, “o fundo da China ou da Austrália” – pode ser percebida como uma exigência de ordenar o que é *estranho*. Tal recurso serve como referência para o leitor não familiarizado com o narrado. Além da busca pela descrição do espaço visitado, na qual é visível o intento de emoldurar a paisagem da favela a partir da escrita, a apresentação da favela como o Arraial de Canudos, ou o fundo da China, auxilia o leitor em seu papel de receptor, fixando imagens e construções sobre um território desconhecido. Dessa forma, a miséria da favela, com sua feição física labirintica, antes estranha, passa a ser familiar. Contudo, com este tipo de procedimento, ao invés de se aproximarem do que é diferente, travando contato com a originalidade arquitetônica da favela e sua feição complexa, os cronistas citados buscam classificar a favela a partir de imagens preestabelecidas.

A referência ao Arraial de Canudos merece destaque, pois fora a destruição desta comunidade do sertão baiano que propiciou a constituição da primeira favela do Rio de Janeiro. A história é conhecida: após a regressarem de Canudos, os ex-combatentes de baixa patente não tinham local para fixar moradia na capital e passaram a ocupar o Morro da Favella, atual morro da Providência, de forma provisória com a anuência do Governo Federal. O próprio batismo do morro de Morro da Favella faz uma clara alusão ao povoado de Canudos, pois o termo favela era utilizado para nomear um arbusto abundante no sertão baiano que

produzia frutos com sementes oleaginosas semelhantes às da fava, popularmente chamado de favela, faveleira ou faveleiro. Os egressos de Canudos encontraram este mesmo arbusto no Morro da Providência, localizado atrás da área hoje ocupada pela Central do Brasil. Devido ao fato inusitado de identificarem em um morro do Rio de Janeiro o mesmo arbusto que abundava no sertão baiano, passaram a chamar a localidade de Morro da Favella. Existe certa dose de ironia no fato do fim da Guerra de Canudos representar o surgimento da primeira favela do Rio de Janeiro, povoada pelos seus ex-combatentes. Em outras palavras, a campanha de Canudos ao desejar por fim ao ato de insurgência de um grupo de populares no sertão baiano, utilizando para tanto as armas do Estado em uma campanha bélica, representou o surgimento de um dos territórios que melhor simbolizam a ausência do Estado oficial no Brasil contemporâneo.

No entanto, a narrativa da formação da primeira favela do Rio de Janeiro recebeu recentemente novos elementos o que torna possível outra apresentação de sua história. Esta *nova* versão, contudo, não nega os elementos dotados de simbolismo que colorem a narrativa da chegada dos ex-combatentes de Canudos e do ato de desbravar o morro próximo à Central do Brasil. Nas pesquisas mais recentes, diferentes historiadores assinalam que a primeira favela do Rio de Janeiro teve, sim, sua população ampliada com a chegada destes ex-soldados, mas sua ocupação remontaria ao ano de 1893, quatro anos antes do fim da Campanha de Canudos. A demolição de um dos maiores cortiços da região central da cidade, o Cabeça de Porco, que se situava na Rua Barão de São Félix, 154, é lida como o ato que deflagrou a constituição da primeira favela do Rio de Janeiro. Sidney Chalhoub, em *Cidade febril*, descreve com o seu humor peculiar o processo de destruição do cortiço e a conseqüente ocupação do morro:

O prefeito Barata [Ribeiro], num magnânimo rompante de generosidade, mandou “facultar à gente pobre que habitava aquele recinto a tirada das madeiras que podiam ser aproveitadas” em outras construções. De posse do material para erguer pelo menos casinhas precárias, alguns moradores devem ter subido o morro que existia lá mesmo por detrás da estalagem. Um trecho do dito morro já parecia até ocupado por casebres, e pelo menos uma das proprietárias do Cabeça de Porco possuía lotes naquelas encostas, podendo assim até manter alguns de seus inquilinos. (CHALHOUB, 1996: p. 17)

A demolição do cortiço Cabeça de Porco representou o marco inicial da luta do poder municipal contra este tipo popular de moradia. Iniciada por Barata Riberio e consolidada por Pereira Passos, a campanha contra os cortiços baseava-se no argumento de que estes locais serviam como esconderijo de desordeiros e de que as construções ali eram perigosas e insalubres. Em outras palavras, aos olhos da classe política de fins do século XIX e início do

XX, os cortiços apresentavam motivos claros para que fosse decretada sua extinção. Aqui também repousa certa carga de ironia, numa justificação que remete a si mesma: afinal é interessante notar que ao longo do século XX o debate sobre o problema-cortiço será substituído pelo debate sobre o problema-favela. Ora, foi justamente a política de demolição dos cortiços que impulsionou o surgimento da primeira favela e a posterior favelização dos morros da área central da cidade do Rio de Janeiro. Conforme observa Licia do Prado Valladares, em *A invenção da favela*, “estudos sobre os cortiços do Rio de Janeiro demonstram que esse tipo de habitat pode ser considerado o “germe” da favela.” (VALLADARES, 2005: p. 24). Os nexos existentes entre os cortiços e as favelas são muitos. Seja pelo discurso médico higienista ou conservador, ambas as formas de habitação das camadas mais desfavorecidas eram alvo de medidas autoritárias que almejavam sua eliminação. Segundo pesquisa de Lillian Fessler Vaz, citada por Valladares, “o célebre cortiço Cabeça de Porco, destruído pelo Prefeito Barata Ribeiro em 1893, possuía barracos e habitações precárias do mesmo tipo identificado em seguida no Morro da Providência” (FESSLER *apud* VALLADARES, 2005: p. 24). Destituída de seus locais de moradia na área central da cidade, à população pobre restou subir os muitos morros da cidade.

A existência de uma relação direta entre o fim dos cortiços e o surgimento das favelas não invalida a mítica narrativa que aproxima a Guerra de Canudos e a primeira favela da cidade do Rio de Janeiro. Valladares reforça a estreita relação entre o surgimento da favela no Rio de Janeiro e a destruição do povoado de Canudos ao afirmar que as primeiras imagens e descrições sobre a favela, criadas por escritores, jornalistas e reformadores sociais do início do século XX, são construções narrativas edificadas a partir do referencial obtido pela leitura do clássico texto de Euclides da Cunha sobre o povoado de Canudos: *Os sertões*. A tese defendida por Valladares é a de que estes intelectuais – e entre os nomes citados pela autora estão João do Rio e Benjamim Costallat –, “descobriam tais espaços novos na cidade através do olhar de Euclides da Cunha sobre Canudos. A fonte inspiradora está bastante evidente, não só na geografia como também na forma de representar as suas populações.” (VALLADARES, 2005: p. 30).

É de certo polêmica a proposição feita por Valladares. Antes de avançarmos na reflexão sobre o argumento, faz-se necessário colocar em evidência alguns aspectos próprios da metodologia de pesquisa empregada pela autora e, principalmente, apresentar a formação acadêmica desta. Com uma sólida trajetória intelectual na área de sociologia urbana, Licia

desenvolve pesquisas sobre favelas no Rio de Janeiro desde a década de 1960, quando iniciou a graduação em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. O destaque da formação da pesquisadora e de sua área de atuação profissional tem por objetivo afirmar que o exercício comparativo realizado por Valladares entre as primeiras representações da favela e o texto de Euclides da Cunha não se baseia em métodos de pesquisa da área de Teoria da Literatura e não se ocupa da observação de elementos intertextuais. No entanto, salientamos que os exemplos coletados pela autora para justificar sua hipótese são mais do que pertinentes. No exercício proposto em *A Invenção da Favela* são identificados nove pontos de semelhança na forma como os dois territórios – o povoado de Canudos e a favela – são descritos e que interessam à nossa abordagem. Entre estes pontos de similitude estão a identificação da ausência do domínio do Estado e das instituições, um comportamento de resistência por parte dos residentes, a construção de uma identidade coletiva para os moradores, a edificação de um aglomerado de casas de difícil acesso e, por fim, a ausência da propriedade privada do solo. Além destes exemplos, a imagem que melhor traduz a presença de uma inspiração no modelo de representação extraído de Euclides da Cunha sobre o povoado de Canudos para os primeiros relatos da favela é a observação de uma transposição da imagem euclidiana “litoral *versus* sertão” para a dualidade “cidade *versus* favela”.

Compartilho com a autora a ideia de que uma das principais imagens hoje veiculadas sobre a favela – a sua representação como espaço segregado da cidade – é fruto das primeiras narrativas sobre este território. Pois, conforme observa Licia Valladares,

A imagem matriz da favela já estava, portanto, construída e dada a partir do olhar arguto e curioso do jornalista/observador. “Um outro mundo”, muito mais próximo da roça, do sertão, “longe da cidade”, onde só se poderia chegar através da “ponte” construída pelo repórter ou cronista, levando o leitor até o alto do morro que ele, membro da classe média ou da elite, não ousava subir. (VALLADARES, 2005: p. 36).

A única distinção entre o estudo apresentado pela autora e a proposta aqui engendrada está na seleção das representações. Minha leitura ocupa-se das produções literárias e musicais sobre a favela, ou seja, este estudo tem como objeto a imagem da favela em discursos culturais brasileiros. De sua parte, Licia Valladares pretende “construir uma sociologia da sociologia da favela, na qual (...) examina as origens e a constituição de um pensamento erudito sobre esse fenômeno social (a favela), privilegiando seus atores, vinculações, interesses, representações e ações.” (VALLADARES, 2005: p.23).

No entanto, se estamos propondo um modelo de leitura das representações sobre a favela amparado pelo referencial teórico dos estudos de literatura e dos estudos culturais, é preciso ter certa cautela quanto à ideia de que autores como João do Rio e Benjamim Costallat, ao produzirem seus relatos sobre, realizaram um deslocamento das características descritas por Euclides da Cunha sobre Canudos para a território que se formava no Rio de Janeiro do início do século. Assim, nos aproximamos com cuidado da utilização do texto euclidiano como uma espécie de mediação para a elaboração de uma representação da favela, ressaltando que a inspiração na obra euclidiana, por assim dizer, está calcada não em elementos intertextuais, mas sim no viés de leitura quase sociológica que estes autores produziram sobre as favelas no início do século. Minha sutil resistência ao exercício crítico que busca aproximar o texto de Euclides da Cunha às representações da favela se fixa principalmente no desejo de colocar em relevo a originalidade dos escritos de João do Rio, Benjamim Costallat, Orestes Barbosa e Olavo Bilac. Mesmo ciente de que a análise de Licia Valladares não é marcada pela relação binária e hierarquizante entre fonte e influência, não se pode deixar de observar o quão danoso tal método pode ser para o âmbito da crítica literária. Assim, é possível afirmarmos que a obra *Os Sertões* produziu “imagens capazes de permitir aos intelectuais brasileiros compreender e interpretar a favela emergente” (VALLADARES, 2005: p. 30), sem, no entanto, elaborarem textos exclusivamente tributários da obra euclidiana e, de certo modo, inferiores ao modelo. Em resumo, ao abraçar a originalidade da análise de Licia Valladares não se coloca em detrimento a originalidade dos cronistas do início do século XX e suas primeiras representações da favela.

Um exemplo de originalidade se encontra no texto de João do Rio, que oferece uma percepção de que a favela é dona de uma existência efêmera, pois como o próprio autor *classifica* no título da crônica mencionada acima, elas são livres “acampamentos da miséria”. A imagem dos acampamentos, nesse sentido, afirma a vivência provisória e precária destes espaços, assim como a vulnerabilidade social daqueles que habitam estes locais. Mas nesta mesma ideia de algo temporário encontra-se outro significado, uma vez que a favela se torna uma marca identitária e permanente da própria cidade do Rio de Janeiro décadas após seu surgimento. A este aspecto de “estabilidade” soma-se a permanência das crônicas de João do Rio e de Bilac, que persistem como memória, subvertendo o tempo histórico e rompendo com a suposta natureza efêmera do gênero literário crônica. Pois, como analisa Antonio Candido,

a crônica não tem pretensões de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela foi feita para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. (CANDIDO, 1992: p. 14)

As crônicas de Bilac e João do Rio não são de fato efêmeras, ao contrário. A preservação destes textos traduz a habilidade de escrita destes autores, que, utilizando um gênero marcado pelo fragmentário e provisório, constituíram belas abordagens sobre a cidade. Além disso, ambos os textos são utilizados como objeto de estudo de diferentes pesquisas sobre o surgimento das favelas no Rio de Janeiro. O uso destas crônicas como fonte atesta, ainda, a pouca informação de que se dispõe sobre as favelas no início do século XX. De fato, nestas duas crônicas estão algumas das primeiras descrições sobre a vida neste território, e devido à esparsa informação acerca da favela em seu surgimento, tais relatos são frequentemente utilizados como documentos. Não documentos de uma época, ou seja, monumentos de um tempo social, mas documentos que descrevem através de uma voz singular, a vida da favela, que retratam a vivência e a miséria destes locais. Nesta perspectiva, alertamos para o equívoco de se buscar nestes textos dados precisos sobre as favelas narradas. Tal engano ocorre quando se procura nas crônicas um testemunho que reflita a sociabilidade das favelas cariocas no início século XX, não delimitando a fronteira entre realidade e ficção. As crônicas são construções subjetivas sobre determinado tempo e espaço social. A possibilidade de empreender nas crônicas uma abordagem que as compreenda como documentos somente passa a ser factível, como analisa Margarida de Souza Neves, “na medida em que se constituem como um discurso polifacético que expressa, de forma certamente contraditória, um ‘tempo social’ vivido pelos contemporâneos como um momento de transformações.” (NEVES, 1992: p.76). A contradição, observada pela autora, repousa na constatação de que estes escritos oferecem mais informações sobre seus autores do que sobre o tema abordado. Pois como teoriza Renato Cordeiro Gomes,

Tecidas nas malhas do tempo, às vezes transcende o mero consumo da leitura apressada do jornal, quando passa para o livro. A letra efêmera do jornal pode então ser resgatada nesse outro suporte que materializa a crônica para o tempo. Se por um lado ela perde as relações de contigüidade com a matéria jornalística que a rodeava, ganha por outro lado, mais autonomia e vale como ponto de referência para se (re)pensar o tempo fixado pelo cronista, que deixa na escrita marcas da subjetividade. As visões parceladas do cotidiano que afeta e mobiliza o cronista permitem recompor um possível painel que rearranja os fragmentos da história miuda recolhida no efêmero da realidade, a que o autor se atrela. O cronista então se liga ao tempo, ao seu tempo. (GOMES, 2005: p.30)

Nessa perspectiva, podemos dizer que a crônica moderna surge como portadora por excelência do “espírito do tempo”. Tal afirmação tem respaldo na constatação de que suas características formais e o seu próprio conteúdo representam a fragmentação e a rapidez da modernidade. Além disso, a relação que se instaura entre ficção e história, a partir da narração de aspectos aparentemente casuais do cotidiano, registra e reconstrói a complexa trama de conflitos sociais vivenciados pelos cronistas (NEVES, 1992: p. 82).

Assim, o exame empreendido evita tratar as crônicas aqui elencadas como registros precisos dos fatos narrados. Isso seria incorrer no equívoco de buscar nestas o sentido primeiro que a crônica possuía no Brasil quando de seu surgimento:

A crônica, pela própria etimologia - *chronos*/crônica -, é um gênero colado ao tempo. Se em sua acepção original, aquela da linhagem dos cronistas coloniais, ela pretende-se registro ou narração dos fatos e suas circunstâncias em sua ordenação cronológica, tal como estes pretensamente ocorreram de fato, na virada do século XIX para o século XX, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido da subjetividade do narrador. (NEVES, 1992: p. 82)

A crônica perde sua função edificadora de verdades a partir de sua inserção na imprensa moderna. Tal qual é produzida pelos autores aqui abordados, a crônica narra o tempo em sua fragmentação cotidiana, criando assim uma aproximação maior com o leitor. A proximidade entre texto e leitor ocorre não somente pelo realismo, mas pela propriedade de fixar o cotidiano através do flagrante e do recorte. Sem perder a qualidade do registro, incorpora a subjetividade do autor que, partindo de cenas e fatos cotidianos por ele mesmo testemunhados, recria o real. Pulverizados na escritura da crônica, os eventos do dia-a-dia habitam os limites entre ficção e história, em que o fugaz passa a ser o tema mais visitado. A análise de Flora Sussekind sobre as crônicas de João do Rio nos serve como referência: “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista.” (SÜSSEKIND, 1987: p. 47). Ou, como observa Renato Cordeiro Gomes, “as crônicas, à semelhança das cenas das fitas, captam a enorme sucessão de acontecimentos e personagens” (GOMES, 1994: p. 110), e conclui: “Percebe ele [João do Rio] a cidade como uma fita cinematográfica e vai representá-la como tal”.

Percorrer as ruas da cidade, examinando tudo o que o cerca, muitas vezes registrando o que está oculto, este é o principal impulso criador para o cronista do início do século XX no Rio de Janeiro. Exemplares, nesse sentido, são as crônicas de Benjamim Costallat e Orestes

Barbosa sobre as favelas. Encontramos nestes textos uma narrativa rica na construção de imagens que representam a cidade. Tais representações são elaboradas a partir de um tom testemunhal, marcadamente subjetivo. Edifica-se um texto que transita entre as duas concepções de crônica já citadas. Ao registro do flagrante, do cotidiano, soma-se uma acepção do recolhimento do dado semelhante às crônicas coloniais. Busca-se um registro totalizador sobre um espaço em princípio não conhecido pelo leitor. Afinal, qual será o principal impulso de Benjamim Costallat para escrever as crônicas que compõem *Os mistérios do Rio* senão documentar e registrar, a partir da escrita, as características de um Rio de Janeiro oculto? Revelar uma cidade noturna, obscura, para um leitor não familiarizado com o território narrado, tal é o projeto de Benjamim Costallat e Orestes Barbosa.

Na coletânea de crônicas *Bambambã!*, publicada em 1923, Orestes Barbosa expõe sua preocupação em focalizar os baixos estratos sociais, seja na cadeia ou nas favelas, quando afirma: “Há, sem dúvida, duas cidades no Rio. A misteriosa é a que mais me encanta”(BARBOSA,1993: p.115). Entretanto, diferentemente dos outros escritores citados, Orestes Barbosa não é apenas um narrador visitante dessa cidade obscura. Preso em 1921 por publicar artigos inflamados em defesa dos herdeiros de Euclides da Cunha, Orestes Barbosa nos oferece um olhar de dentro dos muros da cadeia. Dessa passagem pelo cárcere resulta o próprio *Bambambã!* e o livro de crônicas *Na prisão*, publicado em 1922. O episódio de sua prisão revela uma marca importante do espírito do autor. Dono de uma escrita voraz e determinada, Orestes não se expressa em meias palavras, mas sim de forma direta e cortante. A valentia, por assim dizer, levou o autor ao período de encarceramento. Devido às crônicas em defesa de Manoel Afonso da Cunha, filho de Euclides, publicadas no jornal *A Folha*, o diretor do Grêmio Literário Euclides da Cunha, Francisco Venâncio Filho, move um processo contra Orestes Barbosa, acusando-o de injúria e difamação. A ação resultou para Orestes na condenação de dois meses em prisão celular, convertida em encarceramento com trabalho, e multa de trezentos mil-réis. O grau mínimo previsto no Código Penal, como nos relata Carlos Didier, na biografia *Orestes Barbosa, repórter, cronista, poeta*. (DIDIER, 2005: p. 163).

Da experiência no cárcere, o autor regressou com as crônicas que compõem o livro *Na prisão*, publicado em 1922. O sucesso do livro foi tamanho que a primeira edição, com mil exemplares, esgotou em apenas uma semana, selando o autor como o conhecedor dos meandros do crime. “A cadeia”, observa Carlos Didier, “dá a Orestes Barbosa seu primeiro livro de prosa. Onde muitos veriam o tormento, ele enxerga a oportunidade” (DIDIER, 2005:

p. 188). A oportunidade a que se refere o biógrafo é justamente a de se tornar o primeiro autor a estruturar um vasto exame dos personagens e histórias da prisão.

Poucos são os historiadores dos presídios. Ernesto Senna tratou do assunto em “Através do Cárcere”, João do Rio em “A Alma Encantadora das Ruas”. A oportunidade que se abriu para Orestes é fruto dessa escassez. A força de sua narrativa vem do distanciamento em relação à condição do condenado. O cronista escreve como se não padecesse as aflições da masmorra. (DIDIER, 2005: p.188)

Orestes Barbosa se dedica ao relato do excluído, mas ele não partilha do olhar estrangeiro que encontramos nos escritores já citados. No autor podemos observar a edificação de um relato diverso, o que é narrado em sua crônica sobre a favela não foi apreendido apenas em uma visita, mas sim através de um contato permanente com este local. Na transcrição de um programa de rádio³ no livro organizado por Roberto Barbosa sobre a obra de Orestes há uma passagem que evidencia o contato que o autor tinha com estas áreas da cidade. O radialista pergunta a um dos convidados: “- Zildo [Jorge], o Orestes escreveu sobre os morros. Orestes subiu os morros?” (BARBOSA, 1994: p. 108). E Zildo Jorge responde, afirmando:

- Orestes tinha verdadeira fascinação pelos morros. Os seus versos mais bonitos são sobre o morro e sua gente. Ele tinha essa inclinação que, hoje em dia, se fala – preferencial pelos pobres. Na infância chegou a morar no Morro da Arrelia, onde brincava e aprendia a empinar ‘papagaio’. Depois, repórter de polícia, remexeu a cidade toda. No livro dele “Ban-ban-ban!” descreve, com graça, humor e precisão a vida na favela. (BARBOSA, 1994: p. 108).

A relação de Orestes com a favela é conhecida. Para além da sua própria experiência de infância, quando residiu em uma favela, o cronista também assina uma das canções mais representativas sobre os morros do Rio de Janeiro. É de sua autoria o samba-canção “Chão de estrelas.”. Neste, Orestes oferece versos de inspiração parnasiana para colorir o verdadeiro idílio que domina os morros da cidade. As imagens construídas pelos versos revelam que o “barracão no Morro do Salgueiro/ Tinha o cantar alegre de um viveiro”, a felicidade dominava o cotidiano, pois “É sempre feriado nacional” e a paz oferecia uma sociabilidade ímpar que facultava afirmar que “a porta do barraco era sem trinco”. Em síntese, a favela neste samba canção de 1937 era um espaço idílico, harmônico e dotado de uma convivência pacífica própria. Uma representação diametralmente oposta à construída por Orestes Barbosa na crônica “A favela”, publicada pouco mais de uma década após a primeira gravação do samba-canção, onde narra uma visita ao Morro da Favela.

³ O programa em questão é *Sala de visita*, do radialista Raul Maramaldo, que era transmitido pela Rádio Rio de Janeiro.

No entanto, seja ao representar o idílio da favela ou a sua face criminoso que absorve a felicidade harmoniosa do alegre cantar, é lúcido considerar que Orestes Barbosa é uma espécie de ligação entre morro e asfalto, aproximando estas duas cidades por meio das imagens que constrói sobre estes espaços, atuando como um caminho necessário, uma *esquina*. Em sua atuação como repórter, cronista e compositor, o autor desempenhou um papel de mediador. Armando Gens e Rosa Maria Gens, na apresentação da segunda edição de *Bambambã!*, intitulada “O taquígrafo das esquinas”, utilizam a esquina como a imagem que melhor representa a obra de Orestes Barbosa e sua própria trajetória de vida. Na leitura dos pesquisadores, o autor constrói um novo enfoque ao temário da literatura do início do século XX que via a rua como veio literário promissor ao dedicar-se especialmente às esquinas. Nesse sentido, são as esquinas que oferecem a Orestes a matéria ficcional. “É lá, no cruzamento, no canto, na dobra, que o cronista se posta” (GENS & GENS, 1993: p. 10). As esquinas, esses territórios frequentados por malandros e boêmios, espaços facetados, propensos a práticas escusas e a encontros amorosos, é o ponto de observação do autor, um espaço que possibilita compreender a dinâmica da cidade “noturna”. Além disso, a esquina pode ser igualmente uma alegoria de sua obra, “já que o escritor opera na junção do erudito com o popular, sem cair no exagero da altivez do dândi ou no paternalismo populista” (GENS & GENS, 1993: p. 10).

Orestes fica nesse ponto, na esquina, na interseção entre as duas cidades, observando os mistérios de uma para contar para a outra. Quando penetra com maior densidade na cidade misteriosa, o faz com os olhos abertos, pronto para absorver o funcionamento desse outro mundo. Sabendo que é impossível compreender a totalidade, empenha-se em registrar as pequenas engrenagens que impulsionam esse espaço noturno. Por partes, contando breves histórias, apresentando malandros e mulheres do vício, consegue compor um amplo mosaico da marginalia carioca da década de 1920.

Mesmo oferecendo um relato construído a partir de uma aura testemunhal, com um olhar que se quer próximo à matéria narrada, as representações da favela em Orestes Barbosa são semelhantes às elaboradas por Benjamim Costallat. Na crônica “A favela que eu vi”, publicada originalmente no volume *Os mistérios do Rio*, em 1924, Costallat cria a imagem de um espaço independente para analisar a favela, descrita pelo autor como:

uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma. Não atingida pelos regulamentos da prefeitura e longe das vistas da polícia. Na Favela ninguém paga impostos e não se vê guarda civil. Na Favela, a lei é a do mais forte e a do mais valente. A navalha liquida os casos. E a coragem dirime todas as contendas. (COSTALLAT, 1992: p. 37)

Em Orestes Barbosa encontramos o mesmo fascínio pelo lado oculto da cidade e o mesmo ensejo em sistematizar o funcionamento daquele mundo. Em relação ao morro da Favela, ele afirma:

Pouca gente já subiu aquela montanha – raríssimas pessoas chegaram a ver e a compreender o labirinto das baiúcas, esconderijos, sepulturas vazias e casinholas de portas falsas que formam toda a originalidade do bairro terrorista onde a polícia do 8º distrito não vai. (BARBOSA, 1993: p.111)

Se o Estado, representado por suas instituições e a dita sociedade civilizada, encontram-se ausentes desses espaços cabe ao repórter-cronista o papel de trazer para a parte baixa da cidade os relatos dessa cidade noturna. Com exceção de Olavo Bilac, encontramos nos demais cronistas um encantamento por essas áreas da cidade. Eles transitam pelas esferas ocultas da cidade com o desejo de trazer à luz os territórios esquecidos da urbe. São relatos motivados pelo exótico desse mundo marginal. A introdução da crônica “Sono calmo”, de João do Rio, pode ser pensada como uma referência para compreender a sedução destes autores por tais espaços. Ao ser interpelado por um delegado de polícia que pergunta se o cronista desejava acompanhá-lo numa inspeção a um albergue noturno – “Quer vir comigo visitar esses círculos infernais?” (JOÃO DO RIO, 2005: p.109). – João do Rio reflete sobre o convite:

Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos. Lembrei-me que Oscar Wilde também visitara as hospedarias de má fama e que Jean Lorrain se fazia passar aos olhos ingênuos como tendo acompanhado os grão-duques russos nas peregrinações perigosas que Goron guiava.

Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um apache autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei. (JOÃO DO RIO, 2005: p.109)

Além da repetição de um gesto quase dogmático, ir ao encontro das áreas mais recônditas da cidade parece servir também às aspirações de um público leitor que necessita destas imagens. Aceitar o convite passa a ser uma exigência não apenas estética, de filiação a uma escola literária; mas, principalmente, uma exigência do próprio fazer literário de João do Rio. Como observa Renato Cordeiro Gomes: “Sua crônicas querem apreender a cidade que é *chama*, através do emaranhado de existências humanas, para não privilegiar a ordenação fixa e geométrica do *crystal*” (GOMES, 1994: p. 109). Gomes incorpora os conceitos operados por Italo Calvino:

O cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é a imagem da invariância e da regularidade, ao passo que a *chama* é a imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna (diz Calvino, citando

Massimo Piatelli-Palmarini). O cristal conota definição geométrica, que é solidez: transparência revelando uma forma: exatidão. A chama conota vivência, que é efêmera: pulsão forjando uma forma.”(GOMES, 1994: p.40).

A leitura do ensaísta sobre as crônicas de João do Rio pode ser potencializada para pensarmos na relação que Orestes Barbosa e Benjamim Costallat possuem com a cidade. Nestes três autores encontramos o desejo de construção de um olhar que privilegia as encenações que a cidade abriga nos espaços mais internos de seu emaranhado de vivências. Relatar a favela significa ir de encontro ao território desconhecido, ser estrangeiro e deixar-se guiar por ruas e becos escuros. O retorno ao local de origem – a cidade luz – oferece segurança e alívio ao cronista, como vemos nessa passagem de Benjamim Costallat: “Com muito custo descemos, chegamos, finalmente, à rua, ao pé do morro. Voltávamos à vida, à cidade, com luz, com ruas, com bondes” (COSTALLAT, 1992: p.39). O ato de descer o morro e voltar à cidade é marcado por uma oposição não apenas entre morro e asfalto, visão esta muito veiculada na contemporaneidade. A oposição que Costallat instaura é fundida entre o moderno e o arcaico, mas também reflete uma ordenação binária entre civilização e barbárie. Nesses termos, descer da favela é deixar a escuridão e a penumbra das ladeiras, enquanto voltar para a cidade é estar no espaço do conhecido, da civilização. São esferas não complementares, isoladas e independentes.

De fato, as favelas nas primeiras décadas do século XX compunham um fenômeno urbano recente, fator este que favorece a percepção da favela como um espaço difuso da cidade. Mas causa espanto que muitas décadas depois esta representação perdure. Se para os cronistas da *belle époque* a vida na favela se assemelhava a uma vida recuada no espaço e no tempo, para o jornalista e escritor Zuenir Ventura, em *Cidade partida*, de 1994, a favela já é um “outro mundo”.

Na narração de sua primeira visita à favela de Vigário Geral, Zuenir assusta-se com a proximidade física do local, porém distante socialmente: “A meia hora da zona sul, a trinta quilômetros do centro do Rio, eu estava em outro mundo” (VENTURA, 1994: p.55). A descrição deste “outro mundo” feita pelo autor muito se aproxima do senso comum, que só observa a falta, a ausência: “Nessa parte central da favela predominam casas de alvenaria; os barracos ali são raros. Mas as paredes de tijolos aparentes, sem acabamento, dão a impressão de um bairro inacabado”, escreve (VENTURA, 1994: p.58). Ao adentrar este outro mundo, o jornalista somente encontra o bairro inacabado, sem, no entanto, compreender que aquelas

casas de tijolos aparentes equilibram em suas paredes uma poupança transformada em argamassa e alvenaria.

A imagem da favela é forjada na sua narração, seja na *belle époque* ou na contemporaneidade. A partir do olhar do outro, estrangeiro a ela, a favela é construída e apresentada na sua da obscuridade fetichista. Cria-se uma imagem unívoca para favela, que edifica uma “verdade”. Sua presença nos discursos culturais brasileiros é tão marcante que mesmo quando a representação sobre a favela emerge de seu próprio espaço tem dificuldades em romper com este modelo forjado. É preciso, portanto, retornarmos a estes primeiros autores na busca de revisitar esses mitos e estabelecer novas possibilidades críticas do espaço da favela, ainda hoje, misteriosa ao nosso olhar classificador.

Referências Bibliográficas

ALVITO, M. **As cores de Acari**: uma favela carioca. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BARBOSA, O. **Bambambã!** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão Editorial, 1993.

BARBOSA, R. (Org.). **Passeio público** – o chão de estrelas de Orestes Barbosa. Rio de Janeiro: RIOARTE/Imprensa da Cidade, 1994.

BARRETO, P. (João do Rio) – MARTINS, L. (Org.) – . **João do Rio** (uma antologia). Editora Sabiá:Rio de Janeiro, 1975.

BILAC, O. Fora da Vida. **Correio Paulistano**, 25 de setembro de 1907.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. Na noite enxovalhada. In: **Malagueta, perus e bacanaço**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2004.

COSTALLAT, B. **Mistérios do Rio**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. (Biblioteca Carioca, V.14)

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **João do Rio**: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

_____. Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: **Estéticas da crueldade**. Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. (Orgs.). Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

_____. João do Rio: o artista, o repórter e o artifício à entrada de uma modernidade periférica. In: **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1983.

NEVES, M. de S. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

OLIVEIRA, J. S. de; MARCIER, M. H.. A palavra é: favela. In: ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1997.

PEIXOTO, N. B. **Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. O olhar do estrangeiro. In.: **O olhar**. NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RIO, J. do. A rua. In: **A alma encantadora das ruas**. Raúl Antelo (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Os livres acampamentos da miséria. In: **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____, Sono calmo. In: **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

* * *

Como citar:

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. A “não-cidade”: a favela vista pelos cronistas do início do século XX. **Revista Transversos**, Rio de Janeiro, Vol. 03, nº. 03, pp. 8-25, out-mar. 2014/2015. Disponível em: <www.transversos.com.br>. ISSN 2179-7528.