

**CRÔNICA JORNALÍSTICA E HISTÓRIA DO COTIDIANO URBANO: O
CASO DO RIO DE JANEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX**

Joachin de Melo Azevedo Sobrinho Neto
Mestrando pelo PPGH/UFCG – Bolsista pela CAPES
E-mail: Joaquim.de.melo@gmail.com

O presente trabalho tem como meta discutir algumas das possibilidades que se abrem diante do historiador do cotidiano urbano quando este se vale das crônicas jornalísticas como fontes. Tomando como recorte contextual a cidade do Rio de Janeiro, no auge da sua Belle Époque, e a produção cronística de escritores como Olavo Bilac, João do Rio e Lima Barreto, pretendo elaborar nexos entre texto e contexto considerando que a crônica, enquanto filha de *Chrónos*, ou seja, ligada a seu próprio tempo, é um gênero literário profundamente ligado a representação dos anseios, paixões, frustrações, alegrias e tristezas que circulam pelas cidades. No caso do Rio de Janeiro do começo do século XX, as crônicas escritas pelos citados autores serão utilizadas como testemunhos entranhados de história, nos quais, através da linguagem literária, temos denúncias, descrições ou apologias ligadas aos processos de modernização do Rio.

Em *A áspera verdade: um desafio de Sthendal aos historiadores*, capítulo contido na obra *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício* (2007), Carlo Ginzburg chama a atenção para o Sthendal fundador de um realismo sério e moderno, em *O vermelho e o negro*, enquanto um exemplo proveitoso de como sensibilidade histórica e narrativa literária podem convergir. Mais que um romance canonizado pela crítica, Ginzburg se refere à obra *O vermelho e o negro* como um livro áspero, no qual Sthendal almejou representar diversos aspectos da sociedade de sua época, elaborando uma rica crônica de costumes. Ginzburg também assinala que o historiador que se pretende valer das crônicas como fontes precisa inserir em contextos documentais mais vastos. O uso do discurso direto livre, estratégia narrativa que visa dar voz às inquietações históricas dos personagens, ajudou os romancistas a solucionarem alguns impasses estéticos na ficção. Essa técnica, da qual se valeu Sthendal, é mencionada por Ginzburg como um desafio

indireto aos historiadores, que podem utilizar essa fórmula para responder a uma série de questões postas pelo seu próprio tempo, na narrativa, tal qual o fez Stendhal.

. O crítico literário Antônio Candido, no texto *A vida ao rés do chão* (1992), já atentava para o fato de que a crônica jornalística, aparentemente se trata de um gênero literário de menor importância, fadado a sucumbir, geralmente, após leituras matutinas despreziosas e cujo material de impressão – os jornais – acabava era servindo mesmo, no fim das contas, como papel de embrulho para mercadorias ordinárias.

Porém, justamente quando se vale de certa simplicidade estética, marcada pela união entre a linguagem literária e a coloquial, o cronista da vida urbana que se atém a refletir em torno de cenas cotidianas banais, redimensiona as experiências, seu próprio *locus* e as pessoas que o rodeiam os dotando daquilo que de mais humano que possam carregar. Isso porquê, no dizer de Antônio Candido (1992, p. 14), “ (...) *a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão*”. Gênero literário alvo de constantes polêmicas conceituais, a crônica jornalística pode ser compreendida como uma narrativa artística que tem de se adaptar a lógica de uma indústria cultural que padronizou e, em certa medida, massificou a veiculação da informação. Vale ressaltar que essa adaptação não se dá de forma meramente passiva, por isso, a crônica jornalística é um espaço privilegiado para a manifestação de tensões constantes entre a imaginação criadora e inovadora e os desígnios de uma lógica social tecnocrática.

Regina Rossetti e Herom Vargas, no artigo *A recriação da realidade na crônica jornalística brasileira* (2006), detalham bem essas tensões entre criação e padronização que marcam a necessidade de consumo massivo de bens culturais na sociedade moderna. Para os autores, a crônica jornalística ou de jornalismo literário acaba sendo uma forma de linguagem mais propícia para o afloramento de uma escrita marcada, sobretudo, por uma forma de criatividade que a distancia de linguagens informativas mais descritivas, como o caso da notícia.

No caso dos estudos vinculados a área do jornalismo, a crônica enquanto fonte é utilizada para a pesquisa em torno das diretrizes da criação e de seus processos no campo da comunicação social. No caso de um estudo historiográfico preocupado em

estabelecer nexos entre sociedade e cultura, como pretende este trabalho, os usos de um gênero textual híbrido, que borra as fronteiras entre o literário e o jornalístico, estão pautados, sobretudo, no potencial histórico que as visões críticas construídas sobre um dado contexto possuem.

Nesse sentido, a crônica brasileira é bastante peculiar em relação às suas acepções no Velho Mundo, onde, sobretudo, na Idade Média, a crônica era usada para estabelecer relações entre acontecimentos organizados linearmente, em seqüência cronológica. Interessa aqui não o uso dessa modalidade cronológica linear de escrita como fonte, mas a crônica enquanto uma modalidade literária profundamente amalgamada com o imaginário gestado em torno das experiências urbanas.

Aproveitando uma expressão machadiana para intitular sua obra, Wellington Pereira, em *Crônica: arte do útil ou do fútil?*, constrói uma verdadeira arqueologia do termo, desde suas origens nas sociedades antigas até a contemporaneidade, para compreender o modo como, a partir do século XIX, “o cronista procura entender a nova ordem de enunciação imposta pela sociedade industrializada” (PEREIRA, 1994, p. 20). Para o autor, é justamente nesse século, marcado por uma efervescência política sempre propícia ao acirramento dos ânimos e pela consolidação da imprensa burguesa que os cronistas se antecipam ao processo jornalístico, retirando do cotidiano a matéria prima para seus textos.

Partindo dessa noção de que o cotidiano urbano está monumentalizado na crônica, ou seja, recordado, pode-se pensar que o cronista, pelo exercício da memória e da criatividade artística, almeja refletir e discutir sobre certos aspectos do cotidiano nas cidades. Esses aspectos podem envolver disputas políticas, reivindicações populares, suas próprias experiências ontológicas e, até mesmo, frivolidades. O cronista acaba se atendo a narrar fatos banais, mas justamente no intuito de conduzir o leitor a uma percepção de que podem existir tramas nada banais por trás do dia-a-dia na urbe.

Contra a abstração do engajamento político do sujeito do conhecimento, ou seja, do pesquisador, Maria Izilda Matos, em *Cotidiano e cultura* (2002), tanto critica os estudos sobre o cotidiano que se atém a consultar a reproduzir a visão de mundo contida nas fontes oficiais, quanto não abre mão de realizar sua pesquisa sobre as relações entre

público, privado e cotidiano por meio de uma ótica que privilegia as experiências femininas no dia-a-dia paulista no começo do século XX. Dentro dessa premissa, a própria subjetividade política do historiador não desmerece a pesquisa sobre o cotidiano, pelo contrário: aumenta as possibilidades em relação ao trato com o objeto de estudo. Por isso, volta e meia, o historiador do cotidiano está a mencionar “*tramas de vidas que estavam encobertas*” e buscando “*no fundo da história figuras ocultas*” (MATOS, 2002, p. 26).

O espaço urbano, enquanto um *locus* múltiplo, é um terreno em aberto para muitas abordagens historiográficas. Interessa aqui encarar a cidade enquanto lugar fragmentado e territorializado através das práticas sócio-culturais. Nesse sentido, é que a cidade se torna múltipla e pode ser estudada através dos textos literários que a representam, pois estes imprimem no visível, e no invisível, as lembranças, experiências e memórias que circulam pelas suas praças, bairros e ruas.

Na obra *França fin-de-siècle* (1988), uma preocupação muito válida por parte de Eugen Weber é esboçar uma diferenciação entre os conceitos de *fin de siècle* e *Belle Époque*. Como os principais tópicos que marcam a transição entre os séculos XIX e XX como um período bastante tenso, repleto de desconfiança e um certo pessimismo diante das expectativas futuras, já foram abordados, assim o autor caracteriza a noção de bela época que vigorou no começo do século XX:

(...) Depois do término da guerra tornou-se moda chamar os anos que a precederam de *Belle Époque* e confundir esse período com *fin de siècle*, como se os dois tivessem sido um só. Talvez tenham sido; os maus tempos de outrora são sempre a *Belle Époque* de alguém. Mas a *Belle Époque* que só foi assim chamada quando se olhou em retrospectiva através de cadáveres e ruínas, representa os dez anos e pouco antes de 1914. Esses também tiveram seus problemas, mas foram anos relativamente anos robustos, otimistas e produtivos. O *fin de siècle* o tinha precedido: uma época de depressão econômica e moral, recendendo muito menos a alegria ou esperança. (WEBER, 1988, p. 10)

Logicamente, Eugen Weber está tomando como ponto de partida para suas considerações a França. Dentro desses quadros, a região pode ser compreendida como uma espécie de matriz do projeto cultural da modernidade; como um verdadeiro centro

irradiador de idéias, tendências políticas e de comportamentos. Lidando de forma mais cautelosa com a idéia de bela época e bem mais próximo de nossas inquietações, Mauricio Silva chama a atenção para as ambigüidades que marcaram o período:

Com efeito, mais que uma época de indefinições, (...) a chamada *Belle Époque* parece ter sido mesmo uma época de contradições, em que guerra e paz, otimismo e desilusão, vida e morte pareciam caminhar lado a lado, numa constante ameaça de alteração brusca da ordem estabelecida. Se por um lado as nações se revelavam mais avançadas e dotadas de uma tecnologia incipiente e promissora, por outro lado a miséria e vida viciosa pareciam crescer vertiginosamente, o que contribuiu para relacionar de forma definitiva parte deste período ao sugestivo conceito de decadentismo. (SILVA, 2006, p. 16)

Essa perspectiva se adéqua melhor as exigências de uma abordagem que busca compreender o alvorecer da modernidade cosmopolita e seus desfechos nos trópicos brasileiros como um processo tortuoso, dantesco, criminoso e excludente. Seguindo também essa diretriz, Nicolau Sevcenko, ao longo de várias incursões bem sucedidas, ao recorte aqui tratado e especificamente no capítulo que trata da inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*, na obra *Literatura como missão* (2003), chega, inclusive, a taxar o Rio de Janeiro como a capital do arrivismo.

De fato, esse tenso e competitivo processo de implante do Brasil na *Belle Époque* está ligado aos processos que envolvem a transição do Império para a República, tendo sido também bastante tensa e marcada por uma série de revoltas que foram abafadas em uma série de episódios dramáticos que envolveram o uso da força militar. A república da espada, personificada por Floriano Peixoto, esmagava os ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade e em seu lugar favorecia o desenvolvimento de um capitalismo predatório, transformando o Rio de Janeiro na capital do encilhamento, na qual os grandes heróis do dia eram os especuladores da bolsa de valores.

Enquanto último grande remanescente do sistema escravocrata, O Brasil foi direcionado, pelas elites que assumiram o prumo da jovem república, para assimilar as novas tendências políticas, econômicas e culturais que estavam na moda na Europa e Estados Unidos. Como preencher a paisagem de um país até então essencialmente

agrário com símbolos de progresso e tecnologia aliados a conglomerados multinacionais de capital e inseri-lo na lógica de um mercado mundial globalizado? Na administração do presidente civis Campos Sales (1898-1902) e Rodrigues Alves (1902-1906), uma série de medidas administrativas foram tomadas para favorecer essa metamorfose, como a:

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

Portanto, no tocante a *Belle Époque* em sua versão tupiniquim, tínhamos sim na Rua do Ouvidor, nos jardins da Gárnier, uma gente vistosa e elegante, homens vestidos com ternos caros saboreando um café, depois de flanarem e se dedicarem à arte do *flirt* e *cocotes chics* ou *mademoiselles* em vestidos suntuosos de seda, com caros chapéus paquerando as vitrines de joalherias, a espera de um casamento perfeito com algum bacharel em Direito, pois conforme sugere Anna Lee:

(...) Sobretudo, o estilo e a qualidade das vestimentas evidenciavam as diferenças de classe. Para fazer do Rio civilizado era necessário ter aparência elegante, *smart*, melhor ainda se fosse *chic*. O que contava era a procedência do tecido e do modelo, se inglês ou francês. (LEE, 2006, p. 131)

Mas nas margens dessa paisagem também existia uma cidade disforme, de vielas lamacentas e aspecto humilde que disputava a visibilidade com o pomposo centro do Rio. Por essa paisagem se deslocavam os seus habitantes em trajés simples, gastos e até esbodegados. Vitimas de uma crescente onda de discriminações de várias formas, que tiveram um desfecho cruel com o “bota-abaixo”, arcado pela prefeitura carioca, dos seus humildes casebres no Centro e sua expulsão das zonas nobres da cidade. Essas pessoas tiveram de encontrar refúgio nos morros que circundavam a cidade do Rio, construindo

novos casebres e barracos com o material que conseguiam salvar dos entulhos deixados para trás pelas equipes de demolições.

O novo projeto urbanístico republicano tinha como meta livrar a área central do Rio de Janeiro dos amontoados de casebres pobres que cerravam a paisagem do centro carioca. A idéia de “regeneração do Rio” estava imbricada com o projeto de civilização adotado pela República e foi celebrada por muitos intelectuais da época, sobretudo alguns dos principais cronistas da cidade, tais como João do Rio e Olavo Bilac. Sobre esse aspecto da *Belle Époque* carioca, Bilac em uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1903, retrata os barracos e moradias precárias dos pobres do centro como criações monstruosas dignas apenas de banimento e atribui às ações do “bota-abaixo” da prefeitura um caráter até divino:

Chorai barracões de todos os estilos, de todos os feitios, de todas as cores, góticos, manuelinos, egípcios, amarelos, vermelhos, azuis, altos, baixos, finos e grossos que encheis a cidade, que oprimis o solo, que tapais o horizonte, que ofendeis os olhos, que nauseais as almas! Chegou a vossa última hora...Um prefeito, que não gosta de monstros, jurou guerra implacável e feroz à vossa raça maldita: preparai-vos todos para cair, fortalezas de mau gosto, baluartes de fealdade, templos de hediondez -, como já caiu o vosso companheiro do largo do Paço, aos golpes dos martelos abençoados da Prefeitura!. (BILAC, 1903)

Temos na fala do poeta Bilac, intelectual vinculado aos círculos de poder de sua época, uma representação bastante sofisticada e nítida do processo de modernização urbana do Rio de Janeiro e de suas dimensões excludentes. Estava na ordem do dia assegurar para as classes abastadas um espaço público propício a integridade e a ostentação do *status*, de acordo com as últimas tendências do mundo tido como civilizado. Os padrões urbanos das metrópoles européias serviram como modelo para a tentativa de aniquilamento dos aspectos e até das tensões coloniais da capital republicana. As camadas sociais populares, expulsas das áreas centrais da cidade, se refugiaram nos morros que compunham a periferia carioca e passaram a viver em precárias moradias “*comprimidos entre seus companheiros de infortúnio, seus animais domésticos, os percevejos e a polícia*” (SEVCENKO, 1988, p. 544).

A *Belle Époque* carioca estava, portanto, imersa nesse caudilho de tensões sociais e era cada vez mais alicerçada em torno de medidas políticas excludentes e tendenciosas, por parte das elites que tomaram as rédeas da jovem república. A enorme ocorrência de revoltas, protestos e guerras civis durante esse período demonstram que, longe de se portarem como massa apática ou carneirada de currais eleitorais, os populares reagiram, longe dos padrões oficiais de participação política, aos impactos do processo de modernização imposto no país.

Também na esteira dos cronistas que celebraram as reformas urbanas cariocas, tínhamos aqueles que faziam questão de assumirem e tirarem proveitos pessoais da postura de dândi.¹ O próprio João do Rio, por exemplo, apresentava-se como um cidadão carioca distinto, afeito ao uso de paletós engomados, uso de bengalas com castão, monóculos de cristal, polainas e do seu inseparável charuto segurado no canto de seus grossos lábios. O cronista mais célebre da cidade do Rio de Janeiro conseguiu sobreviver até as circunstâncias trágicas da sua morte, em 1922, através da escrita. Como homem de letras bem sucedido, membro da ABL, chega a pleitear inclusive um cargo diplomático no Itamaraty, através do Barão do Rio Branco, mas é desencorajado pelo próprio Barão devido a sua cútis morena e pela sua sexualidade, tida como desviante. O cronista chega a ser acusado, inclusive, em 1920, por um de seus desafetos, o escritor Antônio Torres (1920, p. 25), na crônica *Um carnaval macabro*, de que “*por dinheiro seria capaz até de praticar uma boa ação*”.

O estilo de João do Rio foi marcado pela fusão entre a linguagem literária e a reportagem policial. As narrativas do cronista, se hora revelam-se um tanto sensacionalistas, são construídas também com uma grande sensibilidade. Os diálogos que estabelece com a cidade revelam muito sobre o imaginário urbano carioca da *Belle Époque*. É o próprio cronista que se define como um amante incondicional da arte de decifrar os espaços urbanos por meio da arte da *flanêrie*, na crônica *A rua*, em 1908:

(...) Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. (...) Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da

observação ligado ao da vadiagem. Flanar é por aí, de manhã, de dia, de noite (...).

É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. (RIO, 2007, p. 25-8)

Como coloca Sandra Pesavento (2001, p. 42-3): “*João do Rio inaugurava um tipo de jornalismo fin-de-siècle, com tons de inspiração decadentista, e que se caracterizava por uma descida aos infernos*”. Assim o autor em questão visitava casas de ópio, prisões, subúrbios e casas noturnas elaborando uma narrativa que diluía as fronteiras entre a linguagem literária e a jornalística, fazendo muito sucesso entre o público.

Na contramão da descida aos infernos realizada por João do Rio, estava Lima Barreto. As ruas cariocas do início do século XX podem também serem consideradas com a fonte primária de inspiração para o autor enquanto cronista da cidade, porém o movimento de deslocamento que realizou pela cidade foi inverso: o autor em foco saía de sua casa, no subúrbio de Todos os Santos, para a área afrancesada do Rio e carregava a pena que registrava suas impressões sobre a modernização carioca com as tintas da ironia, do desencanto e da denúncia de cunho social.

Na crônica *O trem dos subúrbios*, publicada inicialmente em 1914, o autor inicia suas considerações partindo de suas impressões sobre um desenho do artista plástico francês Daumier que figura um vagão de segunda classe de um trem. Daumier, em meados do século XIX, direcionará para sua arte várias idéias encabeçadas pelos escritores Baudelaire e o alemão Heine, caracterizadas por uma literatura com forte teor denunciativo, na qual predominará uma estética anti-burguesa e o burguês, mais que o inimigo e corruptor da arte, será retratado como responsável pelos quadros sinistros de pobreza em que vivia a maior parte da população francesa.

Para Lima Barreto, o que mais o impressionou no desenho foram:

Aquelas caras tristes, tangidas pela miséria, oprimidas pelo exaustivo trabalho diário, aquele cachimbar de melancolias; aquelas mulheres com os xales na cabeça, e magras crianças no colo – tudo aquilo que me ficou; mas não foram só os detalhes que aí deixo e cuja exatidão não garanto

inteiramente, que me calaram fundamente na alma. O que me impressionou mais foi a ambiência de resignação perante a miséria, o sofrimento e a opressão que o trabalho árduo e pouco remunerador traz às almas.

Em seguida, trazendo a discussão para o âmbito da realidade em que estava inserido, mais uma vez analisando o impacto da tecnologia da *Belle Époque* no cotidiano, assim reflete:

A segunda classe dos nossos vagões de trem de subúrbios não é assim tão homogênea. Falta-nos, para sentir amargura do destino, profundidade de sentimentos. Um soldado de polícia que nela viaja não se sente diminuído na sua vida; ao contrário: julga-se grande coisa, por ser polícia; um guarda civil é uma coisa importante; um servente de secretaria vê Sua excelência todos os dias e, por isso, está satisfeito; e todos eles, embora humildes, encontraram na sua estreiteza de inteligência e fraqueza de sentir motivos para não se julgarem de todos infelizes e sofredores. (BARRETO, 2005, p.34-5)

Assim, uma temática muito nítida que Lima Barreto trata na crônica *O trem dos subúrbios* seria a rede de antidisciplina na qual operam maneiras de fazer, a marginalidade de uma massa universal, variada, que seria difusa na medida em que estariam sujeitas a diversas situações sociais e relações de força e por último, onde operariam táticas de consumo, tidas como astúcias ordinárias que imporiam resistência a presença do poder (estratégia), conferindo ao cotidiano uma dimensão política (Cf. CERTEAU, 1994).

Na divisão entre primeira e segunda classe no trem dos subúrbios impera uma estratégia segregadora, enquanto uma espécie de manipulação cartesiana da modernidade, de ocultação institucionalizada do poder que regula mentes e corpos. Já as táticas, enquanto arte do dominado, estariam disseminadas em várias instâncias das práticas ordinárias, sempre enquanto uma maneira de jogar, de ludibriar as estratégias dominantes, fazendo com que as classes subalternas, longe de serem passivas, passassem a adotar também elementos de distinção ao invés de resignarem-se na estigmatização. Eis aí um campo de estudos bastante amplo para os pesquisadores de Lima Barreto que foi pouco debatido.

Nesse sentido, a crônica jornalística através da linguagem conquista a representação da realidade. Ao lado dessa riqueza estilística, os principais cronistas

cariocas, Olavo Bilac, João do Rio e Lima Barreto, deixam entreabertas as possibilidades de abordagem de temáticas sociais, que compreendem essencialmente as relações de força que estiverem presentes ao longo do processo civilizador da então capital de República brasileira.

REFERÊNCIAS:

BARRETO, Lima. *Melhores crônicas*. Prefácio de Beatriz Resende. São Paulo: Global, 2005.

BILAC, Olavo. Crônica. In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19/04/1903.

CERTEAU, Michel de. Primeira Parte: uma cultura muito ordinária. In: *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CANDIDO, Antônio. 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.

GINZBURG, Carlo. A áspera verdade: um desafio de Sthendal aos historiadores. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEE, Anna. *O sorriso da sociedade: o crime que matou um tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru: EDUSC, 2002.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: arte do útil ou do fútil?*. João Pessoa: Ideia, 1994.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

TORRES, Antônio. Um carnaval macabro. In: *Verdades indiscretas*. Rio de Janeiro: Castilhos, 1920.

ROSSETTI, Regina & VARGAS, Herom. A recriação da realidade na crônica jornalística brasileira. In: *UNIrevista*, vol. 1, nº 3, jul/2004.

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995.

SILVA, Maurício. *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na Belle Époque carioca*. São Paulo: Editora da USP, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.