

2.

Era uma vez a crônica³

(...) parece mesmo que a crônica é um gênero menor. ‘Graças a Deus’, - seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós.

Antonio Candido

A epígrafe de Antonio Candido evidencia a aproximação existente entre a crônica e a vida. Não à toa, o referido gênero foi o escolhido por Paulo Barreto para narrar as transformações pelas quais foi submetida o Rio de Janeiro e traçar uma psicologia urbana. Para dar início à reflexão, iremos retomar lugares comuns no que diz respeito à crônica para ver se é possível pensá-la a partir de outra dimensão. Mais especificamente, no sentido de experiência urbana atrelada à modernização da cidade e da imprensa.

Em “A vida ao rés-do-chão” (1992), Candido relata que a literatura corre o risco de mascarar a realidade. De acordo com o autor, a “magnitude do assunto e pompa da linguagem” poderiam camuflar a verdade para o leitor. No entanto, é sabido que a arte literária não tem o compromisso de reproduzir a realidade, pode-se com ela alçar voos, realizar os mais desvairados desejos e imaginar as mais insanas situações. Por vezes, o leitor se torna cúmplice do mais ordinário personagem; da louca que ama sem medidas; do ser introspectivo; do inocente apaixonado e também de um medalhão⁴. A partir dessa cumplicidade e de um diálogo com o narrador, passa então o leitor a decifrar, a deformar e a fazer o que deseja com a obra. Em contrapartida, Candido (1992) ressalta a crônica como “amiga da verdade”. Nessa linha, ainda comenta:

(...) a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou reestabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. (CANDIDO, 1992: 14)

³ O título deste capítulo foi inspirado no poema intitulado *Crônica*, de Oswald de Andrade.

⁴ Na literatura machadiana, vê-se essa denominação referente a um sujeito que veste uma máscara para ter prestígio social, ser respeitado socialmente. Nesse sentido, vale destacar o conto “Teoria do Medalhão” e o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual Brás Cubas é apresentado como um medalhão.

Em meio a tantos acontecimentos ligados ao cotidiano – matéria-prima da crônica –, o cronista vai pinçar o que mais lhe interessa e revelar por meio de uma narrativa solta, de uma linguagem “natural”, de um tom leve e uma grande simplicidade; características marcadas sobretudo pelo artifício desse artista. Sem grandes pretensões, a crônica acaba por se adequar à sensibilidade do dia a dia. A despreensão, como aponta Candido, refere-se também à durabilidade do gênero, feito para o jornal, que no dia posterior da publicação serve apenas para “embrulhar um par de sapatos ou forrar um chão de cozinha” (Ibidem: 14). Não mais fincadas no suporte da efemeridade, quando as crônicas são encontradas em livros, por exemplo, fazem parte de um conjunto, serão fragmentos da construção de uma obra. Em novo suporte, com significação distinta, dividindo espaço com diferentes textos, submetem-se ao objetivo dessa outra narrativa.

Em *História de Quinze dias* (1877), Machado de Assis afirma não saber em que ano nasceu a crônica; no entanto, apresenta seu palpite ao ironizar a origem desse gênero que, segundo o escritor, se deu a partir da conversa das primeiras duas vizinhas. Candido, por sua vez, ressalta que a crônica não nasceu com o jornal, mas quando este se tornou cotidiano. Antes desse período, o que se tinha era o folhetim.

No começo do século XIX, existia um espaço no jornal no qual era possível encontrar um pouco de entretenimento. Valia de tudo para divertir os leitores: piadas, charadas, textos que discutiam desde teatro até cozinha e beleza. Esse lugar, que tinha como objetivo entreter, também comum às revistas, era o denominado *feuilleton*. Posteriormente, a crônica toma esse lugar. Pode-se, então, dizer que a crônica “à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo”. (MEYER, 1992: 96). A originalidade e a naturalidade presentes nesse gênero o fazem peculiar. Com o tempo, assumiu um tom de conversa fiada com o leitor, que, por sua vez, através de uma leitura leve e agradável, mantém-se antenado ao que está acontecendo a sua volta. Sendo também um relato da realidade, a crônica informa, comenta e também diverte. Não se trata, portanto, de um texto de opinião pessoal; apresenta-se com uma linguagem irreverente, mas, ao mesmo tempo, seca e concisa, traços que marcam os textos jornalísticos. Nessa linha, pondera Sússekind:

A crônica, ao invés de um quase-diário cheio de confissões e impressões pessoais ou de um jogo ininterrupto com preciosismos e ornamentações retóricas, deixa de competir com a imagem visual. Descarta o ornato. E toma emprestado da técnica o que lhe serve. Seca a própria linguagem e passa a trabalhar com uma concisão maior e consciência precisa da urgência e do espaço jornalístico. (SÚSSEKIND, 1987: 38)

A crônica não pretende ser um “gênero maior” (CANDIDO, 1992: 13), mesmo porque o seu objetivo é estar perto do leitor e para isso oferece uma linguagem simples, mesmo sendo irreverente. Ao refletir sobre esse gênero, observa-se com mais veemência a sua principal característica que, de certo modo, é também seu principal objetivo: ser a escrita de um tempo.

No que se refere ao final do século XIX e início do XX, marco temporal desta pesquisa, as crônicas podem ser consideradas “documentos 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: 76). Foi esse gênero, que está tão perto do dia a dia, o eleito por João do Rio para relatar o cotidiano carioca. Gênero este que é uma mediação entre o sujeito e a cidade, colocando-se, portanto, como metáfora e/ou tradução simbólica de uma janela.

Na coluna *Cinematographo*, que será analisada em capítulos posteriores, observamos a crônica de João do Rio abrindo janelas mundanas, culturais, políticas e cinematográficas. Essas janelas são modelizações dessa crônica que narra a cidade, que possibilita ao leitor a aproximação com a realidade e, simultaneamente, está adequada ao momento moderno, à cidade moderna. É nesse período que se tem uma significativa variação da crônica, já que o referido gênero se apresenta como um espaço de modelizações da prática discursiva. Nesse sentido, destacam-se as produções do cronista-flâneur – conhecedor da alma encantadora das ruas –; a crônica-reportagem – encontrada nas páginas dos jornais – e ainda a crônica contaminada pelo cinematógrafo – que apresenta uma literatura na qual a nova técnica, além de ser tema, condiciona o processo de escrita.

2.1.

Do cronista-flâneur ao *cinematographo* das letras

Uns e outros nos deram alegria, nos comoveram, nos provocaram, modificaram costumes, formaram opinião e fizeram a história cotidiana da vida da cidade.

Beatriz Resende

Em *Desencontros da Modernidade na América Latina*, Julio Ramos faz um estudo sobre literatura e política no século XIX a partir de textos do cubano José Martí, correspondente em Nova Iorque. Como já mencionado neste trabalho, a literatura colabora na reorganização do espaço urbano e, assim, aconteceu nas cidades latino-americanas, quando, no contexto pós-guerra das independências, existia a tentativa de consolidação dos estados e a busca para colocar em prática um projeto homogêneo nacional.

Escrever, a partir de 1820, respondia à necessidade de superar a catástrofe – o vazio de discurso, o cancelamento das estruturas – que as guerras tinham provocado. Escrever, nesse mundo, era dar forma ao sonho modernizador; era civilizar, ordenar o sem sentido da barbárie americana. (RAMOS, 2008: 27)

Nessa linha, salienta-se também a contribuição de textos na padronização da língua materna, comportamentos e na forma de exercer a cidadania, além do papel fundamental como crítica ao projeto modernizador e capitalista pelo qual passaram essas cidades. Percebe-se, então, as letras transcendendo o reflexo ou a representação do espaço urbano e estabelecendo, portanto, uma relação de identidade.

De acordo com o teórico, a heterogeneidade da literatura latino-americana está relacionada à modernização desigual. No século XIX, a Europa já contava com discursos racionalizados em sua modernização. Quando tratamos da América Latina, existe uma carência desses discursos e, até o fim do referido século, o que se tem são as letras operando como “veículo do projeto modernizador” (Ibidem: 56). Como consequência, ocorre uma proliferação de formas híbridas que se afasta da categorização literária canônica. O hibridismo e a irregularidade

presentes no discurso literário fizeram com que a literatura dependesse de outras instituições, como, por exemplo, o jornal, espaço que possibilitará aos leitores a experimentação do tempo e do espaço da modernidade.

O jornal moderno, como nenhum outro espaço discursivo no século 19, cristaliza a temporalidade e a espacialidade *segmentadas* características da modernidade. O jornal moderno materializa – e fomenta – a dissolução do código e a explosão dos sistemas estáveis da representação. (...) No jornal, a comunicação se descola de um contexto delimitado de enunciação, configurando um mundo abstrato, nunca experimentado totalmente pelos leitores como campo de sua existência cotidiana. (Ibidem: 143)

Enquanto na Europa a representação da cidade era realizada, principalmente, nos romances, em solo latino se dava em estruturas consideradas de pouco prestígio como a crônica, “onde a literatura representa, no interior dos jornais, às vezes com certa ansiedade, seu encontro e sua luta com os discursos tecnologizados e massificados da modernidade” (Ibidem: 18).

Julio Ramos discute o referido gênero como uma forma de experiência urbana. Primeiramente, explora os usos da crônica pelos escritores finisseculares. O autor destaca, então, a heterogeneidade do gênero como contribuidora do processo de constituição da literatura por meio de seus discursos “menores” e “antiestéticos”. É a forma menor, segundo Ramos, que se coloca a serviço de um momento vertiginoso, de reordenamento e mudanças. Essas narrativas fragmentárias estariam prontas para levar o leitor a experimentar a cidade moderna. Inclusive, a representação da vida urbana seria o objeto desse gênero, tão volátil como era o momento. Por tais razões, a crônica torna-se “gênero compulsório da chamada modernidade carioca, (...) um gênero particularmente expressivo desse mesmo tempo em particular” (NEVES, 1992: 82).

Tendo em vista que a crônica deve ser tomada como “um campo estruturado de tensões simbólicas e imaginárias, históricas e estéticas” (ANTELO, 1992: 155), apresenta-se como perfeita candidata para narrar uma cidade que se desejava moderna. No período finissecular, percebe-se um grande número de testemunhos sobre a urbanização. Alguns passavam a ideia de uma modernidade ideal e benéfica, como se todos fossem desfrutar dos ditos avanços técnicos, urbanos e sociais. Outros narravam as angústias do cidadão que via a destruição dos espaços simbólicos e dos signos da cidade tradicional. Nessa arena de

conflitos, a crônica deixa marcada a sua importância. Evidenciando as contradições do espetáculo de modernidade, tenta dar conta dessa conjuntura problemática.

Concomitante à destruição, pode-se observar discursos que visavam reorganizar, isto é, reterritorializar os espaços urbanos. Por meio desses escritos, o leitor pôde experienciar a cidade que era apresentada no suporte jornal sob múltiplas facetas. A cidade, por sua vez, passa a se revelar como espaço que produz sentido, fornece modos de organização, tem forças para ditar regras, condicionar e recondicionar os hábitos e costumes. Sobre isso, comenta Ramos:

A cidade não é apenas pano de fundo, o cenário, onde se representaria a fragmentação do discurso, algo característico da modernidade. Seria necessário pensar o espaço da cidade como o campo da própria significação, algo que em sua própria disposição formal – com suas redes e desarticulações – estaria atravessado pela fragmentação dos códigos e dos sistemas tradicionais de representação da sociedade moderna. A partir dessa perspectiva, a cidade não seria apenas um “contexto” passivo da significação, mas a cristalização da distribuição dos próprios limites, articulações, cursos e aporias que constituem o campo pressuposto pela significação. (RAMOS, 2008: 138)

É o espaço urbano, “campo da própria significação”, como bem refletiu Ramos, que Paulo Barreto trazia em seu pseudônimo mais usado. É essa cidade que seduzia o cronista e o convidava para vagar sem destino pelas ruas. E foi, para o escritor, o amor incondicional pela rua, a razão de tantas narrativas cotidianas, fundamentais para se compreender melhor aquela época de transformações. Em *A alma encantadora das ruas* (2008), João do Rio humaniza a rua, comenta a relação do homem com esse espaço e declara o seu amor:

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 exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (RIO, 2008: 28)

O cronista afirma que a rua é o espaço que cria os vínculos entre as pessoas e o amor compartilhado por elas. Acrescenta que o amor pela rua transcende as gerações. Na mesma obra, João do Rio ainda ensina a compreender a psicologia da rua. Segundo ele, para tal tarefa, é necessário possuir um espírito vagabundo e ser curioso, é preciso ser *flâneur*, exercer a arte de flunar, considerada pelo escritor o “mais interessante dos esportes” (Ibidem: 31).

Benjamin (1994), antes de discorrer sobre o *flâneur*, fala a respeito de outro tipo, os fisiologistas. Esses homens descreviam os frequentadores da feira, “desde o vendedor ambulante do bulevar até o elegante no *foyer* da ópera” (BENJAMIN, 1994: 34). Tendo seu ápice na década de 1840, o exercício apresentado pelo filósofo alemão foi se ampliando. Os fisiologistas passaram a falar dos humanos, dos animais, da cidade e dos povos. Em certo sentido, aponta o autor, há aproximações nas descrições deles e do *flâneur*, que faz “botânica no asfalto” (Ibidem).

Para o teórico, a *flânerie* só pôde se desenvolver após a mudança da própria estrutura da urbe que implicou, por exemplo, o alargamento de calçadas e construção de galerias. Antes disso, não era comum andar a passeio pela cidade. Esse espaço urbano que surgia possibilitou a atividade do *flâneur*. Benjamin revela ser a rua a moradia desse tipo; os muros sua escrivania; a banca de jornal sua biblioteca. Passando os dias a caminhar, o *flâneur* reinventa o espaço coletivo e é parte fundamental do processo de legibilidade da cidade. É ele que vai fuçar a cidade, desdobrá-la, desvendá-la para, em seus escritos, deixar marcada a narrativa dos lugares, que Michel de Certeau define como “histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como história à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas (...)” (CERTEAU, 2003: 189). Cabe destacar a concepção de flunar para João do Rio – um cronista que se considerava “um pouco esse tipo complexo” (RIO, 2008: 33):

Flunar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas

mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lyrico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de ir lá, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja... É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção, de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. (Ibidem: 31)

Como um misto de reflexão, observação e vagabundagem que João do Rio caracteriza o flanar. Os exemplos escolhidos pelo cronista para ilustrar a atividade desse tipo, como “meter-se nas rodas da populaça”, “admirar o menino da gaitinha ali à esquina”, “conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lyrico numa ópera velha e má” apontam o alcance da *flanerie*, praticada em todas as zonas da cidade, espaço íntimo do cronista-flâneur.

A *flanerie*, além possibilitar a experiência de todo o espaço íntimo do caminhante, faz parte de um processo de difusão de conhecimento. O *flâneur* experimenta, observa e transmite a cidade que se deixa ler. Ramos corrobora para tal pensamento ao assegurar que “(...) o flanar não é simplesmente um modo de experimentar a cidade. É um modo de experimentá-la, olhando e contando o que se viu. Ao flanar, o sujeito urbano, privatizado, se aproxima da cidade como quem vê um objeto em exibição” (RAMOS, 2008: 148).

No mesmo diapasão, o autor apresenta o conceito intitulado retórica do passeio como “a narrativização dos segmentos isolados do jornal e da cidade representada, frequentemente, em função de um sujeito que, ao caminhar pela cidade, traça o itinerário – um discurso – no *discorrer* do passeio” (Ibidem: 146). É importante observar que esse modo de representação da cidade surge, especificamente, no final do século XIX. Antes disso, o que se tinha, segundo Ramos, era o olhar totalizador, marcado pela distância entre o sujeito e o espaço representado. Nessa visão panóptica, o sujeito narra, do alto, a heterogeneidade da urbe. O passeio surge como uma alternativa mais capaz de ordenar a cidade, já que, nessa tipologia de representação, o caminhante sai do seu interior para estabelecer relações na cidade desordenada. Além de constituir uma ordenação,

possibilitada também pela própria cidade que provêm meios para tal objetivo, como já sinalizou Benjamin, o sujeito constrói e consolida identidades e classes.

Para Ramos (2008), retórica do passeio. Para Michel de Certeau (2003), jogo dos passos ou enunciação pedestre. Ambas as denominações se referem a essa operação de vagar sem destino que busca captar o que o mapa da cidade deseja transmitir e, além disso, reordenar o espaço urbano. Sobre isso, menciona Certeau: “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade” (CERTEAU, 2003: 176). São as nomeadas por Certeau de “figuras ambulatórias”, através do processo do caminhar, que vão produzir os discursos fragmentários sobre essa cidade que se apresenta múltipla.

Ramos (2008) erige ainda um paralelo entre a retórica do passeio e a crônica. Para ele, a crônica é representante desse novo tipo de prática urbana. Ao mesmo tempo, o caminhar, por sua vez, é a encenação do princípio da narratividade do referido gênero.

Em *O pintor e a vida moderna* (1996), Baudelaire relata o seu contato com o pintor G⁵. De acordo com o autor, o pintor anônimo se afasta de um artista e se aproxima de um homem do mundo. Baudelaire explica que esse homem é o sujeito que “compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes; artista, isto é, especialista, homem subordinado à palheta como servo à gleba” (BAUDELAIRE, 1996: 16). O referido pintor, como todo homem, se “interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferóide” (Ibidem: 16-17).

Cabe destacar, como aponta Benjamin (1994), que as relações em uma cidade moderna passam a ser mediadas pela visão. Entretanto, Baudelaire (1996) ressalta que a faculdade de ver e, sobretudo, a capacidade de exprimir são para poucos. Fazer renascer sobre uma folha de papel o que há pouco os olhos captaram é natural e singular, habilidade para poucos. Na concepção do autor, é uma tarefa mais complexa do que a do *flâneur*, posto que consiste em tentar alargar o tempo presente, ou seja, ter o desígnio de provocar e obter uma sensação duradoura em meio à efemeridade. Em relação a essa empreitada, fala Baudelaire:

⁵ Charles Baudelaire revela que o desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys (1805-1892) suplicou para que seu nome não fosse revelado. O artista desejava que Baudelaire falasse das obras como se fossem de um anônimo.

(...) esse homem (...) tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permite chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (Ibidem: 24)

Assim, esse homem tenta captar, para Baudelaire, fragmentos do transitório. Nessa linha, Charney (2004) atenta para a possibilidade de experimentar um instante por completo mesmo estando nesses ambientes fugazes e efêmeros. Segundo ele, “a cognição do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante.” (CHARNEY, 2004: 319). Sua avaliação é montada a partir de uma hipótese do esvaziamento do tempo presente, pois a mente só reconheceria esse tempo quando já fosse passado. Para o teórico, “o presente nos escapa” (Ibidem: 319). Essa consideração não nega a existência do presente, mas o percebe como sentido experimentado no reino da sensação corporal. Na verdade, tratar-se-ia de um presente sensório, apontado por Charney como um antídoto à alienação da modernidade.

É sabido que essa fase é marcada por mudanças de percepções e experiências que ocorrem em consequência das novas tecnologias e alterações do dia a dia. Sobre esse momento, Singer discorre:

(...) a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. (...) a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. (SINGER, 2004: 95)

A partir das considerações apresentadas por Singer, pode-se afirmar que esses avanços tecnológicos e urbanos, além das mudanças econômicas, alteram as relações entre as pessoas e destas com o próprio espaço urbano.

Gagnebin (2007) parte do ensaio “Alguns Motivos em Baudelaire”, de Benjamin, para discutir as análises de George Simmel. Benjamin, em seu texto, cita o sociólogo alemão quando este analisa as mudanças na percepção e na

relação dos homens na cidade moderna. Para Simmel, os sentidos sofrem um processo de padronização na tentativa de evitar o sofrimento do homem, agora vulnerável a uma infinidade de estímulos.

Simmel indica que o homem, impossibilitado de reagir a essa intensificação dos estímulos nervosos, recorre à atitude *blasé*⁶. De acordo com o autor, “não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido incondicionalmente reservado à metrópole quanto à atitude blasé” (SIMMEL, 1987: 16).

Singer, em “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, além de Simmel, cita Kracauer e Benjamin para discutir a concepção neurológica da modernidade. Esses teóricos entendem a modernidade como um registro da experiência subjetiva caracterizada pelos choques físicos e perceptivos do ambiente moderno. Partindo dessa concepção, Singer ressalta:

A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (...) A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos. (SINGER, 2004: 96).

Como pontua o autor, a aceleração dos meios de locomoção e da própria vida urbana coloca o sujeito moderno em confronto com seu antigo modo de viver, suas relações, seu trabalho e sua forma de experienciar a cidade. Nesse período, textos, cartuns e jornais já revelam essa angústia e discorrem sobre os estímulos e, em virtude destes, o medo. Outros escritos, por sua vez, explicitam encantamento no que se refere às novidades da vida moderna – como o automóvel, a luz e o bonde elétricos –, além das novas formas de sociabilidade. É nesse momento que as pessoas passam a frequentar os cafés, os teatros, os cinemas, isto é, as ruas deixam de ser um mero local de passagem. Evidencia-se, assim, a mudança na vida cotidiana.

Para dar conta dessa alteração, surgem novos gêneros e estratégias de representação. Nesse contexto, Margaret Cohen destaca a literatura panorâmica, que para ela “nada mais é do que um gênero de curta duração, voltado para o

⁶ Ver a esse respeito em SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

cotidiano (...)” (COHEN, 2004: 263). Esses textos apresentavam como foco o cotidiano da vida moderna e estavam em perfeita consonância com a nova percepção de tempo e o novo ambiente tecnológico. Assim, analisa Cohen:

Os textos panorâmicos procuraram representar o presente pela justaposição de descrições da vida cotidiana (...) e de litogravuras que ilustravam tais descrições. Essa configuração situa o gênero panorâmico no mesmo patamar das inovações tecnológicas que permitiram a consolidação da imprensa de massa. (Ibidem: 262)

Entre as inovações tecnológicas daquele momento, encontramos o cinema, que, desde a sua gênese, revelou considerável interesse pela representação do cotidiano. A partir disso, é importante reverberar que a arte cinematográfica transmite aspectos presentes do mundo moderno como a velocidade e a simultaneidade, colocando-se como uma arte para lidar com os estímulos e tempo da modernidade. Charney reitera esse apontamento ao dizer que o cinema é a única arte que pode representar o presente tal como é.

No que diz respeito à literatura, vale ressaltar que o novo horizonte técnico advindo da modernidade possibilitou a profissionalização do escritor e, por consequência, uma revisão do fazer literário. Em *Cinematógrafo de Letras*, o foco de Flora Süssekind recai sobre a interseção entre cinema e literatura, abordando a conversão da imagem em narrativa escrita.

A autora, além de mostrar como os textos tematizavam as novas técnicas – inclusive o cinema –, revela a transformação do próprio fazer literário a partir do contato com o horizonte técnico da época. Percebe-se, a partir disso, a literatura sendo moldada pela técnica.

Como mencionado, os textos de Paulo Barreto apresentavam um contato íntimo com o mundo moderno e as questões que o permeavam. A respeito dessa relação intrínseca na obra do cronista, Süssekind afirma: “Os textos de João do Rio (...) mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles” (SÜSSEKIND, 1987: 19). Mais adiante, a autora complementa: “Sedução tecnológica e previsão de um futuro todo-poderoso para a difusão coletiva de informações que deixam rastro na técnica literária de Paulo Barreto” (Ibidem: 20). Süssekind (1987) define como

“mimesis sem culpa” a forma assumida por João do Rio que reflete o diálogo entre a literatura e as novas técnicas de impressão, reprodução e disseminação.

A representação do cotidiano, bem como do novo horizonte técnico e temporal, ficou evidenciada nos escritos desse período. Nessa linha, ressaltam-se as produções de Paulo Barreto, entre elas os objetos de estudo desta pesquisa: a coluna *Cinematographo*, publicada na *Gazeta de Notícias*, e o livro homônimo. Enquanto, no jornal, o autor apresenta uma narrativa que toma o cinema como título para narrar uma cidade em transição para a modernidade; nas páginas do livro, o que se observa é um texto, não só contaminado pelo cinema, mas condicionado no seu próprio fazer literário por essa nova linguagem.

2.2.

Literatura e Jornalismo: a construção de um lugar de enunciação

(...) se por um lado o jornalismo relativiza e subordina a autoridade do sujeito literário, por outro, o *limite* é uma condição de possibilidade do ‘interior’, marcando a distância entre o campo ‘próprio’ do sujeito literário e as funções discursivas *outras*, ligadas ao jornalismo e à emergente indústria cultural urbana.

Julio Ramos

No que se refere à arte literária, do final do século XIX ao início do XX, tem-se um período de difícil definição devido ao hibridismo nas produções. Denominações como pré-modernismo, *art-nouveau* e *belle époque* tentavam dar conta das diversas tendências, enquanto nos movimentos aparecem o naturalismo, o simbolismo e o parnasianismo. A cidade do Rio de Janeiro já se revelava um lugar fértil para os escritores, Machado de Assis acabara de fundar a Academia Brasileira de Letras, em 1896.

Os escritores são, então, convidados aos cafés, aos salões literários e às ruas e, dessa nova perspectiva, narram o comportamento do cidadão e a vivência urbana. É da Confeitaria Colombo, da Livraria Guarnier, do salão da Laurinda Santos Lobo em Santa Teresa e do de Coelho Neto, dos clubes na rua do Passeio e

da própria rua do Ouvidor e da Avenida Central que os homens das letras, estimulados pela modernização de Pereira Passos, vão movimentar o fazer literário. Vale dizer que marca este momento o grande número de produções presente nos periódicos da época. Em estudo sobre a história cultural da imprensa, Marialva Barbosa (2007) destaca que os jornais daquele período apresentavam relações com as novas tecnologias e tornavam visível a existência dos artefatos modernos no cotidiano dos urbanos. Cabe, então, para a presente discussão, um passeio pela história da imprensa a fim de verificar a construção de um novo lugar de enunciação a partir da convivência do fazer literário e jornalístico.

Nelson Werneck Sodré (1966), em *A história da imprensa no Brasil*, traça o perfil da imprensa do final do século XIX pelas palavras de Max Leclerc, correspondente de um jornal parisiense:

A imprensa no Brasil é um reflexo fiel do estado social nascido do governo paterno e oligárquico de D. Pedro II: por um lado, alguns grandes jornais muito prósperos, providos de uma organização material poderosa e aperfeiçoada, vivendo principalmente de publicidade, organizados em suma e antes de tudo como uma empresa comercial e visando mais penetrar em todos os meios e estender o círculo de seus leitores para ampliar o valor de sua publicidade do que empregar sua influência na orientação da opinião pública. (LECLERC *apud* SODRÉ, 1966: 288)

Nesses jornais, era possível observar uma grande quantidade de anúncios, até mesmo na primeira página. Dessa forma, o espaço que restava para informar era curto. Além disso, era este preenchido com fatos de pouca relevância, pois naquele momento “ao jornalista como ao povo, como ao ex-imperador, falta uma concepção nítida do valor relativo dos homens e das coisas; carecem eles de um critério, de um método” (SODRÉ, 1966: 288). É sabido que a imprensa não deve tendenciar a opinião pública sobre uma ocorrência, mas o que se questiona sobre o fazer jornalístico da época é a escolha da notícia, é a ativação da alma do repórter ao se deparar com um fato. Se a função é reportar fatos, causa indignação não dar merecida visibilidade à exclusão causada pela modernização que beneficiou apenas a elite carioca⁷.

⁷ Nos capítulos posteriores, veremos que textos da coluna *Cinematographo* mostram as problemáticas do processo de modernização do Rio de Janeiro.

Paralelo a esse grupo, existiam também os jornais de partido que eram lidos quando o político apoiado estava em evidência de alguma forma. Segundo Sodré, estes não eram bons negócios e se mantinham devido aos auxílios das próprias organizações políticas.

O olhar recai sobre o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*, os dois maiores jornais brasileiros da época. Sodré relata que o primeiro é uma espécie de *Times*, mas sem virilidade. Em contrapartida, a *Gazeta de Notícias*, por ter como redator-chefe o Dr. Ferreira de Araújo, apresentava-se com mais força. De acordo com o autor, o Dr. Araújo fazia parte da elite brasileira, um jornalista que trazia como características a inteligência, o temperamento, o caráter; além dos textos precisos, sóbrios e elegantes, fora um homem muito culto. No Rio de Janeiro, *O País* e *O Diário de Notícias* se aproximavam dos grandes, e *O Jornal do Brasil* chegava para entrar nesse grupo.

A definição dos jornais como uma estrutura empresarial aconteceu devido às inovações técnicas na imprensa. Em 1895, aparece o primeiro prelo que possibilitou a impressão de cinco mil exemplares por hora. Neste ano, também surgem os primeiros clichês obtidos por zincografia. O jornal ia para as prensas; após tirar a matriz, colocava-a no molde. O chumbo quente era, então, despejado e assim se formava o bloco de cada página. A folha era colocada em máquinas que imprimiam, cortavam e dobravam todos os exemplares que saíam aos montes. No entanto, a distribuição ainda permanecia feita em carroças.

Na virada do século, paralela à ascensão da burguesia, às relações capitalistas e às transformações do país, a imprensa assume o caráter industrial, ganha notoriedade, é agora uma empresa com estrutura comercial. Esses avanços fazem com que a relação entre imprensa e sociedade seja alterada; a empresa jornalística se coloca diferente para com os anunciantes, políticos e até leitores. Assim, o jornal demarca o seu lugar, a sua posição e estratifica as funções dentro do seu setor. Aos pequenos jornais restam então os pequenos municípios, fato que é perceptível até os dias de hoje.

Dentro dessa conjuntura, é importante destacar o momento que o jornalismo ainda procurava sua linguagem específica. Em busca de uma peculiaridade, a imprensa durante algum tempo confundiu-se com a literatura.

Fato este que, segundo Werneck, “trouxe uma fase de repouso, de empobrecimento, de esterilidade em nossas letras” (Ibidem: 330).

Não se trata de diminuir a relevância dos estudos do pesquisador que investiga a história da imprensa pelo referencial marxista. Pelo contrário, este trabalho compartilha e se utiliza das concepções do autor. No entanto, referente ao “empobrecimento” e à “esterilidade” das letras – como considerou Werneck – torna-se necessário reivindicar a validade dessas micronarrativas como constituintes de sentido para a arena problemática da época. E é nesse contexto que se apresentam os objetos de estudo desta tese: a coluna *Cinematographo* e o livro homônimo, produções marcadas pela diluição de fronteiras entre jornalismo, literatura e cinema; característica que as tornam narrativas salientes e peculiares daquele período.

No início do século XX, os jornais abrem definitivamente as portas para os letrados. Verifica-se uma imprensa que serve à literatura e uma literatura que serve à imprensa. Um significativo número de folhetins e seções literárias preenche as páginas dos jornais e escritores como José Veríssimo, Ramalho Ortigão, Figueiredo Pimentel, Olavo Bilac, Artur Azevedo e João do Rio são cotados pelos veículos.

Werneck (1966) relata que era nos jornais que os homens das letras procuravam prestígio e recompensa financeira. No período, o *Jornal do Comércio*, por exemplo, pagava entre 30 e 60 mil réis; o *Correio da Manhã*, 50. Escritores tinham salários mensais pelas crônicas que faziam para os periódicos. O autor ainda relembra que a relação imprensa e literatura era tão discutida que Paulo Barreto em *O Momento Literário* questiona: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”. Felix Pacheco comenta: “Toda a melhor literatura brasileira dos últimos trinta e cinco anos fez escala pela imprensa”.

As relações capitalistas causam transformações na imprensa. O folhetim é substituído pelo colunismo e posteriormente pela reportagem, o artigo político perde espaço para a entrevista, alguns temas – outrora pouco relevantes – são destacados. A imprensa passa a exigir que os profissionais estejam prontos para escrever objetivamente, substituindo textos que traziam assuntos de interesse particular por reportagens. Em contrapartida, surge um significativo número de

revistas que acaba por acolher os literatos, tal fato faz com que o jornal se caracterize cada vez mais como imprensa, e o que já se pode ver é a segregação das atividades jornalísticas e literárias.

Em *Poder no Jornalismo*, Mayra Rodrigues Gomes discute sobre a notícia na imprensa. De acordo com a autora, “há algo na natureza do fato (e do fato jornalístico em especial) que já é, desde sempre, relato.” (GOMES, 2003: 9). É inegável que a modernização da cidade do Rio de Janeiro era um fato que precisava ser relatado, pois interferiu no discurso que se referia à cidade e, assim, alcançou a visibilidade e a condição de ser notícia. (Ibidem: 10). Os escritores e jornalistas reportavam notícias sobre a modernização do Rio de Janeiro para as pessoas que viviam naquela época ao registrar as mudanças nas páginas de alguns jornais.

Sabe-se que a mídia revela os acontecimentos do mundo ao torná-los visíveis. Dessa forma, condiciona a sociedade para viver em um determinado momento. Pode-se dizer que a maior parte dos escritos desse marco temporal celebra a chegada da *belle époque* tropical e, sobretudo, disciplina a sociedade para viver na cidade que se queria moderna. Ao tomar como base que “trazer à visibilidade é (...) simplesmente mostrar o mundo do ponto em que ele deve ser visto e esse ponto, por si mesmo, já é disciplinar: a educação da visão pela determinação do visível” (Ibidem: 75), Gomes afirma que a visibilidade vai propiciar o desempenho da mídia no papel fundamental de disciplinar e controlar. De acordo com a autora, ao mostrar, as mídias disciplinam: “É em relação à disciplina que se diz que se não passou pelas mídias não há poder de reivindicação; é em relação a controle que se diz que se não passou pelas mídias não existe.” (Ibidem: 77). A autora ainda utiliza as palavras de Deleuze e Guattari para ressaltar o papel da mídia como difusora de palavra de ordem:

Os jornais, as notícias, procedem por redundância, pelo fato de nos dizerem o que é ‘necessário’ pensar, reter, esperar, etc. A linguagem não é informativa nem comunicativa, não é a comunicação de informação, mas – o que é bastante diferente – transmissão de palavras de ordem, seja de um enunciado a outro, seja no interior de cada enunciado, uma vez que o enunciado realiza um ato e que o ato se realiza no enunciado. (DELEUZE e GUATTARI *apud* GOMES, 2003: 65)

Nesse sentido, cabe ainda observar que a mídia, além de ser difusora de palavras de ordem, serve como dispositivo disciplinar, posto que

(...) embora haja distinções entre a noção de *palavra de ordem* explorada por Deleuze e aquela de *dispositivo disciplinar* delineada por Foucault, uma vez que a primeira é dada como coextensiva à linguagem e a segunda é dada na dimensão de um discurso específico, há um grande parentesco entre ambas. (GOMES, 2003: 56)

Já que a mídia e o jornalismo mantêm a escala de valores, regulamentam a vida desejada, como se fossem regras de condutas e modelo de comportamento de uma sociedade, pode-se dizer que ambos exercem função na modelização social. No início do século XX, as notícias propagavam a ideia de que bom era ser moderno, aderir ao novo estilo de vida, incorporar os signos de uma sociedade modernizada.

Segundo Gomes (2003), um sujeito – seja este um profissional do jornalismo ou qualquer outro – para refletir a respeito das condições sociais “é preciso considerá-lo como passível de um exercício de razão enquanto pode tomar a si suas ações e as da comunidade como objeto de seu pensar” (GOMES, 2003: 34). Para refletir sobre as condições sociais de sua época e, sobretudo, relatar as contradições do processo de modernização, João do Rio utilizou pseudônimos para se repartir em mais de dez, cada um com uma peculiaridade, seja ela marcada pelo repórter andarilho, pelo perambulador de ruelas ou dândi dos salões. A ampla convivência social e a peculiaridade de suas narrativas marcam a irreverência do escritor, o que o faz ser pioneiro na vivência do jornalismo *in loco*:

João do Rio, que estava longe de escrever como Machado, que não chega aos pés do Bruxo como romancista, é mais útil ao jornalismo, porque nos legou algumas inestimáveis lições: foi ele quem praticamente "inventou" a entrevista, a enquete, a reportagem de campo. Foi ele quem ensinou que lugar de repórter é na rua, que o jornalista tem de frequentar "a alma encantadora das ruas". João do Rio foi o primeiro jornalista a subir os morros do Rio, a entrar nos presídios, a fuçar os antros de ópio, as fumeries, a revelar as religiões, a se interessar, enfim, pelo outro lado de uma cidade já partida. (VENTURA, 2001: 45)

As atividades descritas por Ventura, isto é, a vivência jornalística legítima João do Rio a produzir uma narrativa que dê conta de todas as facetas daquele momento de modernização. Se para Ricoeur (1997) narrar é tentar compreender,

pode-se dizer que, na tentativa de compreensão, o escritor oferece textos que desejam imprimir sentido à arena problemática que foi a referida época.

Paulo Barreto deixa seus escritos para a história ao narrar as variáveis do momento de profundas transformações, desterritorializações e reterritorializações⁸. Seja como Joe em *Cinematographo*; como José Antônio José em *Ontem, hoje e amanhã*; como Claude em *Crítica Literária* ou até mesmo como João do Rio, o mais usado por ele, seu discurso descreveu e tornou visível toda pluralidade presente no Rio de Janeiro naquele momento.

2.3.

Os *Cinematographos* de João do Rio

Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco diria às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor.

Charles Baudelaire

Após o século XIX, século áureo no que se refere às narrativas literárias, aparece um novo olhar sobre a arte em questão. Como mencionado, nos jornais, a literatura dividia espaço com as notícias e, nesse contexto, o jornalismo se alimentava da ficção enquanto a notícia influenciava a literatura, haja vista a repercussão dos folhetins. Além disso, era sob o signo da literatura que o cinema dava os primeiros passos (BROCA, 2004). Por outro sentido, a literatura também

⁸ Ver a esse respeito DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

era estimulada a experimentar a linguagem cinematográfica, como ressalta Figueiredo:

(...) no início do século XX, quando o cinema começou a se legitimar culturalmente, despertou grande interesse nos escritores e nos artistas em geral, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento, de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica servem de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da sequência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. (FIGUEIREDO, 2004: 2)

A proliferação de narrativas literárias, jornalísticas e cinematográficas, sobretudo, a interseção das referidas linguagens possibilitou a origem do “cinematographo de letras” (a expressão é de João do Rio). Paulo Barreto é o mais puro exemplo do estreitamento entre a nova técnica e a literatura, assim como o são a coluna intitulada *Cinematographo*, publicada semanalmente na *Gazeta de Notícias*, e o livro homônimo, nos quais explicitava o encanto com os aparatos modernos e relatava o novo modo de vida carioca. Na coluna, observa-se um texto que se coloca à disposição dos acontecimentos, uma espécie de crônica-reportagem que passa em revista os principais fatos da semana. Já no livro, o cinema não é só tomado com tema, mas condiciona a estrutura, a organização e a própria linguagem.

2.3.1.

Uma revista da semana em forma de coluna

A coluna *Cinematographo* surgiu assim que a *Gazeta de Notícias* adotou a impressão colorida. Teve sua primeira publicação na edição Ano XXXIII/ número 223, em 11 de agosto de 1907⁹ e permaneceu até 19 de dezembro de 1910, quando foi substituída por outra coluna intitulada *Os dias passam....*

Publicadas, em sua maioria, nas edições dominicais da *Gazeta de Notícias*, as crônicas que compunham a coluna *Cinematographo* eram divididas em

⁹ Ver anexos B e C.

pequenos blocos pelos dias da semana¹⁰. A coluna apareceu em cento e quarenta e sete edições do referido periódico. Em cento e seis exemplares, *Cinematographo* ocupava a primeira página do jornal, geralmente, junto de uma ilustração, que ficava no centro da página. A coluna ficava embaixo da ilustração ou fazia uma espécie de semicírculo em volta da mesma. No entanto, percebe-se uma mudança na primeira página da *Gazeta* a partir de outubro de 1909. Durante o referido mês e nas duas primeiras semanas de novembro, a coluna passou a dividir a primeira página também com outros textos. Da edição de 21 de novembro em diante, a ilustração deixa de ser publicada.

Em algumas edições, a localização da coluna *Cinematographo* variou. Nos dias cinco e 19 de julho de 1908, 11 de abril e dois de maio de 1909, apareceu na segunda página do jornal; assim como em 10 de outubro de 1910, quando foi publicada na segunda-feira. Cabe destacar ainda que, em 1910, *Cinematographo* fez parte outras vezes das edições de segunda, são essas as de: 11 de abril; 25 de julho; cinco de setembro e 19 de dezembro. Tal recurso foi utilizado quando não houve publicação da coluna nas edições dominicais que antecederam as datas citadas.

As outras variações ocorrem também no ano de 1910. Nos dias 20 de fevereiro e 13 de março, a coluna ocupou a terceira página. Já em 16 de janeiro, a quarta. Aparece na sexta página nos dias: 27 de março e 16, 23 e 30 de outubro. A página sete recebe a coluna apenas no dia 27 de novembro. Por fim, é importante observar uma alteração significativa também ocorrida neste ano. *Cinematographo* foi publicada na página cinco em 28 edições (27 de fevereiro; seis de março; três, 17 e 24 de abril; primeiro, oito, 15, 22 e 29 de maio; 12, 19 e 26 de junho; três, 10, 17 e 31 de julho; sete, 21 e 28 de agosto; 11, 18 e 25 de setembro; dois de outubro; seis, 13 e 20 de novembro; quatro de dezembro). Pode-se considerar que o grande número de publicações na quinta página durante o ano de 1910 aponta para a hipótese aceitável de uma mudança editorial na *Gazeta de Notícias*, a partir da qual *Cinematographo* ocuparia um espaço na referida página com frequência.

A coluna *Cinematographo* era assinada por Joe, um dos pseudônimos de Paulo Barreto. O escritor – que incorporou a cidade na sua denominação mais usada (João do Rio) – parece escolher tal denominação para se fazer autor de uma

¹⁰ Ver anexo D.

narrativa que aproveitava o burburinho do cinema para tomá-lo como título. As crônicas, ligadas aos acontecimentos do dia a dia, apresentam-se como uma espécie de crônica-reportagem que passa em revista os dias da semana. Essa adoção de pseudônimos marca com veemência a multiplicidade do escritor, que: “Disperso em seus duplos, multiplicou-se em nomes falsos para ver as facetas também múltiplas duma cidade que se impostava de moderna e escondia seus escombros” (GOMES, 1996:109).

Diversas eram as questões abordadas por Joe em *Cinematographo*. Em cada crônica, um tema distinto. Em cada coluna, várias crônicas e, por consequência, diferentes temas. Joe fazia da coluna uma revisão da semana ou, como exposto acima, uma revista da semana. Paulo Barreto aplica essa estratégia em outras produções. Em *Pall-Mall Rio* (1917), por exemplo, essa marca pode ser observada: João do Rio faz uma revista da estação, mais especificamente, do inverno de 1916, como indica o próprio subtítulo do livro “Inverno mundano de 1916”.

Com base na leitura do resgate das fontes primárias, são temáticas frequentadoras de *Cinematographo*: a modernização da cidade, a política e os costumes. Somam-se a essas, as críticas teatrais, literárias e sociais; todavia, outros assuntos eram abordados. Em grande parte, uma miscelânea de temas era tratada em uma única edição. Na coluna do dia primeiro de março de 1908, por exemplo, o cronista apresentou uma crítica da peça *Cordão*, de Arthur Azevedo, além de escrever sobre carnaval, jornalismo (fazendo menção à revista *Fon-Fon*) e assuntos femininos (por meio do perfil da personagem espanhola Carmen Ruiz).

2.3.2.

Nas páginas de um livro, um cinema do Rio de Janeiro

O livro *Cinematographo: crônicas cariocas* foi lançado em 1909, após uma viagem de Paulo Barreto a Lisboa, onde contratou com os irmãos Lello a publicação da obra. Assinado por João do Rio, pseudônimo usado em todos os livros, o volume de 390 páginas é formado por 44 crônicas, além de uma introdução – na qual o autor explica todo o significado que abarca a relação

existente entre crônica e “cinematographia” – e uma nota para o leitor, que finaliza a narrativa reiterando a ideia do livro como um cinema.

João do Rio, em *Cinematographo: crônicas cariocas*, produz uma narrativa que dilui as fronteiras entre jornalismo, literatura e cinema. O deslizamento de algumas crônicas das páginas dos jornais para o livro e a maneira pela qual a literatura do escritor lida com a linguagem do cinema para mudar sua própria linguagem apontam para um transbordamento no que se refere à interseção desses diferentes suportes.

Ao selecionar alguns textos da *Gazeta de Notícias* para compor sua obra literária e deslizar pelos diferentes suportes e linguagens, estabelece uma interação entre a alta cultura e a cultura de massa, pois aproxima as mesmas. Dessa forma, corrobora com o pensamento de Huyssen (1997) sobre a Grande Divisão. Segundo o teórico, a fronteira entre ambas se apresenta de forma tênue e, depois de diluída, fica muito difícil delimitar o que é alta cultura e cultura de massa. A fim de iluminar essa diluição, utiliza crônicas para construir sua narrativa literária.

João do Rio, no decorrer do seu livro, faz nascer um cinema sobre o Rio de Janeiro e todas as questões que permeavam e caracterizavam a cidade naquele momento. As crônicas que compõem *Cinematographo: crônicas cariocas* abordam assuntos corriqueiros e, de certa forma, refletem as peculiaridades do modo de vida da população carioca no ano de 1908. Sobretudo, funcionam como um cinema das letras do referido ano.

O leitor/espectador pode, então, por meio deste livro/filme, experienciar a cidade moderna e acompanhar todas as transformações daquela época. Caberá ao leitor/espectador escolher a “cena” ou a “obscena”¹¹ (GOMES, 1996: 31), se identificar com os encantadores dos salões, com a canalha de rua ou com a classe média. João do Rio, com a sua narrativa, oferece ao leitor/espectador a possibilidade de acompanhar a evolução dos acontecimentos “a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados” (XAVIER, 1990: 370) para que a cidade, que se desejava moderna, se faça com clareza.

¹¹ Cena e obscena foram definições criadas para representar os dois lados da cidade partida. A cidade da tradição popular não poderia fazer parte da cena moderna, deveria estar fora de cena – fora da cidade moderna e civilizada –, isto é, obscena.