

4.

A crônica cultural: a visão crítica das artes

Não há moço com intenções conquistadoras e com vontade de assistir aos espetáculos grátis que não seja crítico, a troco apenas das entradas. A colaboração é ainda a mais bem paga – muito mais bem paga que em Paris. E isto por deferência literária, porque a folha não aumenta um número da tiragem, dando todo dia um artigo do mais festejado e aclamado escritor.

Joe

Muitas foram as edições da coluna *Cinematographo* dedicadas a livros, peças, apresentações musicais e artes plásticas do início do século XX. Nesses escritos, Paulo Barreto, sob o pseudônimo de Joe, relata e, por vezes, mostra sua impressão dessas manifestações culturais que passaram a fazer parte da vida social dos cariocas da *belle époque*.

Neste capítulo, nosso olhar se volta para a observação desses textos. Mesmo tendo a ciência de que não há, na coluna, exemplos do que é a crítica como entendemos hoje, pode-se considerar a visão crítica presente no discurso do escritor e a aproximação do conceito de crítica de rodapé. Soma-se a isso a inexistência da especialização acadêmica naquele momento, fato que corroborava para a crítica aparecer, muitas vezes, dentro da própria crônica e até da reportagem, como parece ocorrer em algumas publicações de João do Rio. Para refletirmos acerca dessas questões, torna-se necessário retomar algumas considerações a respeito do referido gênero para que, assim, possamos compreender melhor as palavras de Joe sobre os produtos culturais.

4.1.

Da crítica de rodapé ao crítico-teórico: um breve estudo

Em *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*, Cláudia Nina afirma que a crítica literária brasileira nasceu na imprensa ainda no século XIX. No entanto, tais textos eram um tanto diferentes do que os denominados hoje de crítica, consistiam em comentários sobre produções literárias da época. A autora coloca ainda que era comum a relação entre o “crítico” e o autor de uma determinada obra influenciar no tom do texto. Se eram amigos, os elogios estavam presentes. Quando havia desafeto, a palavra denunciava¹⁸.

Flora Süssekind, em “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”, explica a razão dessa conjuntura. Durante um tempo, as críticas não contavam com respaldo teórico. A chamada crítica de rodapé, isto é, a fundamentalmente não-especializada, para usar as palavras de Süssekind, eram feitas por bacharéis. A análise das obras era, portanto, pautada no empirismo dos escritores. Entre as características expostas, vale destacar que ora a crítica se aproximava da crônica ora da reportagem. Esse quadro só sofreu modificações após a abertura do curso de Letras, na década de 30 do século passado, como veremos mais adiante. No entanto, cabe salientar que, mesmo neste cenário, muitos críticos já tinham consciência de sua função; assim nos mostra Machado de Assis:

Outra, entretanto, deve ser a marcha do crítico; longe de resumir em duas linhas, - cujas frases já o tipógrafo as tem feitas, - o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção. [...] Crítica é análise - a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda. [...] Para que a crítica seja mestra, é preciso que seja imparcial, - armada contra a insuficiência dos seus amigos, solícita pelo mérito dos seus adversários [...]. (ASSIS, 1962: 798)

¹⁸ Vale ressaltar que Paulo Barreto demonstra ter conhecimento da prática relatada pela autora, pois ao examinar o trabalho de J. Brito escreve: “Talvez eu fosse suspeito para dizer essas coisas - eu que sou amigo do autor há pelo menos dez anos. Mas quando se trata do talento - tenho por [ilegível] elogiar mesmo sem conhecer e sem que me peçam. O meu louvor [ilegível] neste caso - se é que o meu louvor vale alguma coisa - um pouco mais [ilegível] apenas porque se eu admiro *Um Beijo*, francamente, estimo e muito a alma boa e carinhosa [ilegível] de quantos o obtiverem...” (*Gazeta de Notícias*, 22 de dezembro de 1907).

A partir da citação, percebemos importância e o trabalho complexo que já era dar impressões sobre uma obra. Machado, que fazia crítica militante, ressalta alguns pontos fundamentais, como a imparcialidade e a necessidade de uma análise. Ao discorrer a respeito dos críticos militantes do início do século XX, Brito Broca passa pela crítica literária e nos recorda mais um grande nome: José Veríssimo, que “raramente se limitava à atitude de simples comentarista; seu empenho era geralmente firmar uma opinião, julgar. Crítico de alto saber e competência, considerou-o Euclides da Cunha (...)” (BROCA, 2004: 315). Acrescenta o autor que, por ser extremamente rigoroso em suas análises literárias, Veríssimo ganhou o apelido de “Severíssimo”.

Broca aponta a existência de outro tipo crítico da mesma época: o *book-reviewer*. Um exemplo seria, de acordo com ele, o escritor Medeiros e Albuquerque, quando era colaborador do jornal *A Notícia*. Na coluna “Crônica Literária”, ao examinar diversos livros, fazia uma espécie de “crítica ligeira, informativa e impressionista” (Ibidem: 320).

Retornando às reflexões de Sússekind, é interessante observar os três perfis de críticos apresentados em seus estudos: o de rodapé, o universitário e o teórico. O primeiro deles, do qual tratamos anteriormente, seria o crítico-cronista ou crítico-jornalista. Em 1939, com a criação da Faculdade de Letras da UFRJ, subárea da Faculdade Nacional de Filosofia, surge o crítico-*scholar*. Cabe dizer que a passagem de um tipo para o outro aconteceu com certa tensão. O novo modelo proveniente da especialização acadêmica passou a disputar com o antigo, cuja função era realizada geralmente pelos homens de letras. A respeito desse embate, a autora mostra duas opiniões divergentes que se conflitaram durante mais de uma década.

Na perspectiva de Candido à época, então, a especialização do crítico teria menos a ver com seu aparelhamento universitário do que com uma maior ‘complexidade e diferenciação do trabalho cultural de uma sociedade’. O contrário de Afrânio, para quem importante seria a habilitação específica: ‘Formação tão ampla e complicada só pode ser adquirida no lugar adequado que são as universidades e faculdades de letras’ (*Jornal de Letras*, agosto de 1957). De todo modo, sob a influência do privilégio do saber universitário ou não, o fato é que entre os críticos-*scholars* e os ‘jornalistas’ se instalara uma polêmica virtual, passível de ser ativada a qualquer momento. (SÚSSEKIND, 1993: 19)

Ainda nessa linha, a autora enuncia que o alvo mais atingido foi Álvaro Lins. Tal fato dava-se pela representação desse escritor para o cenário literário brasileiro. Dessa forma, nos fala Sússekind, questionar o exercício de Lins:

era abalar o sistema literário que fizera dele ‘imperador’. E, com isso, se abriria espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como ‘templo da cultura literária’ e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel ‘modernizador’ que poderia exercer no campo dos estudos literários. Trata-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então em mãos de não-especialistas para as daqueles dotados de ‘aprendizado técnico’, nas palavras de Afrânio. Isto é, para os críticos-professores. (Ibidem: 20)

Dadas às incompatibilidades, o que ocorreu foi a convivência desses dois modelos distintos, nos anos 40 e 50 do século XX, até a perda de prestígio da crítica de rodapé e afirmação da crítica especializada. Mesmo já consolidados, os críticos-*scholar*, do meado para o fim da década de 60, perdem espaço nos jornais e, com o tempo, ficam restritos às publicações acadêmicas. É neste momento que surge, então, o crítico-teórico ou o ensaísta, que passa a teorizar sobre a literatura e sobre as formas de abordá-la.

Sússekind comenta ainda sobre a década de 80, momento significativo para as transformações da crítica. De acordo com ela, o crescimento editorial não favorece a reflexão crítica, pois o foco se volta para a venda de títulos e não para a análise. A evidência aproxima, mais uma vez, a literatura e a imprensa, que oferece aos leitores resenhas, notícias e, por vezes, até textos comerciais. Há, portanto, um retorno da figura do crítico-jornalista e, mais uma vez, está formado o embate. Neste caso, declara Sússekind, não mais entre as figuras, contudo entre as instituições universidade e imprensa. Se fosse, então, necessário traçar um perfil do crítico brasileiro moderno, seria possível classificá-lo, usando as palavras da autora, em uma figura mutante, que alterna entre cronista, jornalista, *scholar*, professor, teórico e ensaísta.

Após breve revisão teórica, no próximo tópico, vamos observar os textos da coluna *Cinematographo* que retratam as manifestações culturais do início do

século XX. Assim, propomos uma reflexão sobre essa crítica existente na crônica de Joe, além do estudo da vida literária, teatral e artística do período.

4.2.

Joe: cronista-cultural ou crítico-cronista?

Na obra *A vida literária no Brasil de 1900*, Brito Broca examina e reflete acerca das produções culturais da época, bem como dos escritores e das formas de experienciar a vida cultural. Em sua análise, aparecem muitos homens de letras, inclusive, João do Rio. Sobre o cronista, explana Broca:

Os contemporâneos descrevem-no como uma criatura particularmente encantadora, amigo dos escritores, favorecendo os jovens de talento que apareciam pelas redações dos jornais. Deu a mão a Diniz Júnior, a Batista Júnior, a Nogueira da Silva e outros. Os estreantes de valor mereciam-lhe com frequência um artigo de estímulo. (BROCA, 2004: 325)

A citação acima nos induz a pensar sobre esse chamado “artigo de estímulo”. Escritos dessa natureza comentavam as expressões da cultura oscilando entre o que entendemos por reportagem e crônica. Ora, se o antigo crítico-cronista, como nos mostrou Sússekind, apresentava essa característica, poderíamos assim considerar o nosso escritor. Por outro lado, quando era classificado de crítico, Paulo Barreto mostrava-se incomodado.

Na coluna do dia nove de janeiro de 1909, conta que recebeu o volume *Ânforas* do poeta Agrippino Grieco. Na dedicatória, foi chamado de crítico literário, o que não agradou:

Não há qualificativo com que eu mais me incomode. Crítico literário é em primeiro lugar uma função social e mental fora da moda. Em seguida, crítico literário, os raros casos que esporadicamente estalam nas folhas diárias, são antes o que se poderia chamar uma impertinência pública. Por que diabo um cavalheiro que nada fez de bom ou mesmo de mau vem para o jornal agredir os que têm esperança e trabalham? E crítico literário aqui quer dizer: o notável sujeitinho que nota defeitos e passa descalçadeiras. Qual o crítico com esse estado de simpatia cerebral necessário para não cometer semanalmente a covardia de sapatear em cima do ideal alheio para mostrar que é famoso? (9 de janeiro de 1909).

João do Rio relaciona crítica literária a agressões a obras. O crítico, segundo ele, seria um homem que, seduzido pela fama, coloca defeitos em textos de escritores, os quais desejam apenas trabalhar. Ao refletir sobre o seu exercício semanal, assegura que dedica suas palavras a um livro apenas quando este lhe interessa de alguma forma e que não se enquadra no padrão de crítico. No entanto, no mesmo texto, tece inúmeros elogios ao poeta estreado e também pontua alguns problemas na obra:

(...) Agrippino um jovem ardente, um poeta cheio de fogo e uma alma bela e espontaneamente helênica.

A primeira parte das “Ânforas” é de fato de uma inspiração superior, e de um perfumado sopro antigo.

(...) O belo poema d’ “O Luar”, de uma tão sentida verdade. O livro é realmente um livro forte, muito acima da produção diária das livrarias. Apenas há uma parte que me parece inferior, ora porque às vezes o poeta ficasse abaixo do assunto, ora porque às vezes o assunto fosse inferior ao poeta. É a 2ª parte, intitulada “Itália”, e onde há sonetos sobre Veneza, sobre Verdi, e até certos versos ao ouvir a “Cavallaria Rusticana” (...)

Um poeta com a cultura clássica, a elevação espiritual e estética do Sr. Agrippino, achando a “Cavallaria” imortal e tremendo de gozo no ouvir aquela coisa?

De resto, tudo é possível. Não discutamos opiniões. Eu seria nesse caso o falado crítico e não apenas louvor como desejo ser para a brilhante estreia do poeta. (Ibidem)

Paulo Barreto reconhece o valor do poeta Agrippino e elucida pontos do livro que considera de grande valor. Todavia, não perde a oportunidade de, no mesmo texto, ensaiar a crítica quando avalia a segunda parte da obra. Ao notar que seguiu por esse caminho, ele mesmo se recoloca e reitera o objetivo de elogiar a obra. Caso contrário, se aproximaria do “falado crítico”.

O lado bom e o ruim do ofício da crítica é tema de um dos textos de 22 de maio de 1910. Logo no início, comenta sobre as regalias que um crítico dramático possui: lugares privilegiados, ingressos para peças no Brasil e até em Portugal, o contato com as atrizes e atores. Todavia, essas benesses, aponta o escritor, pode custar caro: a verdade. Nesse jogo de trocas de interesses, muitas vezes, ficava o crítico fadado a tecer elogios ao espetáculo assistido. Se fizesse o contrário, estava armada a confusão:

Quando uma palavra menos agradável ressoa aos ouvidos do notável empresário, do notável ator, ou do notável autor, cataclismas desenham-se no ar. É muito mais perigoso considerar uma revista de ano ruim do que atacar o presidente da

República. Aqui só? Não. Em toda a parte a sensibilidade dos cabotinos torna-se um exagero fantástico. Em Paris agora há coisas tremendas no ar. Porque Brisson achou que o *Bois Sacré* tinha cenas de *music-hall*, os dois autores escreveram-lhe uma carta em que o menos a responder é mandar testemunhas logo. (22 de maio de 1910)

Joe atribui a situação à arrogância dos autores e artistas célebres estimulada pelos empresários. Falar o que realmente pensa seria causar uma situação de conflito. Ironicamente, conclui que as notícias podem ser feitas até mesmo sem assistir aos espetáculos, já que a solução é sempre elogiar. Assim, não teria o crítico problemas com empresários e artistas.

Suas impressões sobre a referida atividade aparecem outras vezes em sua coluna dominical. Em 19 de setembro de 1909, ao discorrer sobre o espetáculo *Escândalo*, de Medeiros e Albuquerque, expõe a opinião de que a crítica falou menos do que deveria. Para Joe, são notórias “a elegância precisa do diálogo do primeiro ato, a sobriedade das cenas passionais e as situações de drama violento que as esmaltam (...)” (19 de setembro de 1909). Ainda de forma mais severa, em seis de fevereiro do ano seguinte, chega a lamentar a falta de existência da crítica ao observar a repercussão da morte do escritor Luiz Delphino. Paulo Barreto coloca que, com exceção de Veríssimo e de Araripe Junior, ambos afastados de jornal, as críticas sobre Delphino mais se assemelham a notícias do que a críticas propriamente ditas e contesta o fato de não ter alguém que explique ao mundo “o seu gênio lírico, o seu verso sensual – porque Luiz Delphino é o maior lírico sensual da língua portuguesa –, as suas incorreções súbitas e os seus voos d’água” (06 de fevereiro de 1910).

Na mesma linha, expõe a repercussão da peça *Impunes*, de Oscar Lopes, que, de acordo com a crítica, foi um desastre. A partir do caso, certifica que “é preciso saber que não há crítica de teatro no Rio, exceção feita de Rodrigues Barbosa”. Acrescenta o escritor que os demais textos são de noticiaristas, assim como ele se define. Em seguida, recorda o momento em que uma obra teatral de sua autoria foi alvo de julgamentos:

Que me lembre, nunca, em toda a minha vida, tive a menor contenda e a menor palavra desagradável com os noticiaristas teatrais. Muitos não conheço. Um belo dia, a Lucinda, o Cateysson, o Christiano representaram, em três atos, uma revista que eu escrevera para dois, com a colaboração do J. Brito. Era uma revista pelo menos diferente das “roupas velhas” da “Capital Federal”, que nos exibem há dez

anos. Os três artistas, sem saber papéis, o Christiano a pensar que descia da sua dignidade, em representar revista e a mostrar em cena isso (o Christiano é ingenuamente pretensioso), tudo prognosticava um desastre. Fui para o teatro, à espera da pateada, e gozei todas essas misérias do autor abandonado entre os cenários dos cabotinhos, lançando piadas irônicas, etc, etc. Só o público, só o público se conservou sem a manifestação, única que eu julgaria justa.

No dia seguinte, abri os jornais. As notícias eram sapos vivos. Uma das gazetas, numa fúria hidrófoba, não se contentava em insultar-me no lugar em que comumente elogia toda a bagaçaria teatral. Era preciso mais. Atirou um artigo na 1ª página, com todos os desesperos imagináveis e duas entrelinhas! Nesses desesperos, vinham como um crime até os artigos que nesse tempo compunha para a *Alma encantadora das ruas*. Eu era um criminoso da pior espécie! (12 de junho de 1910).

Paulo Barreto narra que as ofensas lhe deram força para acreditar ainda mais na peça e iniciar outra, a *Última Noite*, que teve 50 representações consecutivas. Comenta, então, que, em outro país, basta vencer o intelectual uma única vez e, no Brasil, é preciso fazê-lo diariamente.

Essas tensões e contradições da própria crítica expostas nos textos que revelam a opinião de João do Rio acerca da atividade parecem, contudo, evidenciar as tensões e contradições da própria modernidade. Diante de um momento marcado por dualismos, é até natural que estes também apareçam em outras conjunturas e situações. E por que não surgiria também dentro do exercício da escrita? Assim sendo, poderíamos, então, considerar Joe, em *Cinematographo*, vezes cronista-cultural, vezes crítico-cronista. A partir disso, nosso olhar se volta, agora, para alguns dos escritos de Paulo Barreto sobre as expressões culturais da época.

No que se refere à literatura, pode-se assegurar o significativo interesse de João do Rio. Prova disso é o volume *O momento literário* (1905), no qual o escritor realiza enquetes com grandes nomes da literatura da época a fim de traçar um panorama da referida arte, do fazer literário, do movimento e da vida literária. Não à toa, grande é o número de colunas destinadas a novas publicações de obras da área mencionada. No dia cinco de julho de 1908, o jornalista fala da quantidade de livros recebidos constantemente e aproveita para elogiar o brasileiro que, em suas palavras, sabe escrever versos. A oportunidade também serviu para enaltecer os livros *Poemas do Sonho e da Saudade*, de Paulo Brandão, e *Emeutário*, de Gustavo Teixeira.

Em 15 de setembro de 1907, conta que recebeu em seu gabinete de trabalho o escritor Elísio de Carvalho, com “a face pálida de sempre – o que indica uma secreta vida de mistério” (15 de setembro de 1907). O motivo da visita foi o novo livro. Logo, Paulo Barreto resolve folheá-lo e escreve suas impressões: “E não há livro mais forte, mais intenso, mais idealista este ano, – tão forte, tão intenso, que eu acharia a definitiva estreia de um cérebro de escol”. (Ibidem). A obra *Vil Metal* de Baptista Cepellos, poeta que se arriscou a escrever prosa, foi também comentada em uma das colunas:

Poeta de tão fina tempera devia continuar poeta? A última vez que encontrei Cepellos, ele, com o costume de dizer paradoxos como coisas naturais, a voz sem expressão, o ar ingênuo, assegurou-me:

— Tanta gente faz versos que chega a ser imoral fazer versos [*ilegível*] capaz de renegar o que fiz só para que publicamente não me dessem esse epíteto. Não te parece que fazia bem?

O fato é que Cepellos escrevia um romance e que escrever prosa [*ilegível*] vulgar é muito mais difícil do que escrever versos que os [*ilegível*] achem bons. Raros são os poetas que escrevem prosa como a prosa deve ser escrita, e eu sempre tive receio que esse romance do poeta fosse a prova de um mau prosador.

Ao contrário, porém. A prosa de Baptista Cepellos é clara, fluídica, harmônica. O período cai bem, exprime bem os movimentos, [*ilegível*] bem os tipos. Há talvez a influência de Eça, nesse estilo, mas a influência de Eça, nula em Portugal, é extraordinária aqui. Pode-se dizer que há fascinação de Eça, um desejo único: fazer à maneira de Eça. E o autor dos “Maias”, que fez o resumo da vida em meia dúzia de volumes e deu à língua portuguesa o máximo da graça leve e divina, Eça é para absorver, para dominar, para infiltrar-se no espírito, na forma dos menos prevenidos. (...)

Baptista Cepellos não tem a obsessão do Eça, mas o seu estilo guardou certas excelentes qualidades do mestre, e por isso o magnífico poeta surgiu o prosador excelente e principalmente empolgante. Comecei a ler “Vil Metal”, com a intenção apenas de folheá-lo. E li-o todo quase de um fôlego, e ri com a caricatura viva dos tipos mais [*ilegível*] e admirei a psicologia sutil de muitas páginas e a beleza descritiva de outras. Baptista Cepellos sabe fazer um ambiente de vida para os seus personagens. Os seus personagens são retratos, um tanto alterados pela maldade, de pessoas conhecidíssimas de S. Paulo. Assim, às primeiras linhas, a atenção é dominada, e pelos nossos olhos passa como num panorama a vida de S. Paulo, limada à poeira d’ aço, isto é, luminosamente escrita por uma pena que ao brunir mostra todas as folhas, todos os vícios, todas as tolices e todos os furos da chapa. O passeio de bonde, vendo S. Paulo é de uma larga segurança de paisagem: os capítulos em que se descreve a agonia de viúva só, no leito grande, mais viúva [*ilegível*] segundo marido vivo de que do outro morto, de uma incisiva verdade: a parte [*ilegível*] terrivelmente cruel. Baptista Cepellos não perdoa. E S. Paulo, que terá o “Vil Metal” com redobrado interesse, certo não lhe querará mal por isso. Há homens inteligentes e finos, que no “Vil Metal” aparecem prodigiosamente cômicos e idiotas. Que tem isso? É uma faculdade do escritor. Dostoievski, quando num dos seus romances, caricaturou Tourgueneff e o velho Tolstoi, fê-los dois pastranas... (07 de novembro de 1909)

A decisão por deixar quase o texto completo a respeito do livro de Baptista Cepellos não se deu sem razão. Acredita-se que o escrito representa a crônica atravessada pela visão crítica de Joe, sobre a qual debatemos. Inicialmente, o jornalista utiliza o recurso do diálogo possibilitado pelo encontro com o autor, que no exato momento é caracterizado como poeta. Assim, já configura o cenário para tratar da obra, a primeira prosa de Baptista Cepellos. Ao analisá-la, atribui adjetivos, faz comparações com Eça de Queiroz e pontua as influências deste no novo livro do brasileiro, além de comentar sobre os personagens e o espaço onde se passa a narrativa. Vale pontuar a referência a autores estrangeiros, nomes de relevância da literatura ocidental. O fato revela a adoção de um critério de valor pautado nesse padrão. Temos, portanto, uma amostragem significativa do exercício da crítica de João do Rio em relação ao cenário cultural; um texto aparentemente narrativo, no entanto, marcado pelo conhecimento e opinião do autor.

A literatura infantil também foi lembrada. O livro *Os meus brinquedos*, de Figueiredo Pimentel, aparece em crônica do dia 17 de julho de 1910. No texto, Paulo Barreto discorre sobre o trabalho do escritor para crianças:

Li *Os meus brinquedos*. E por que não dizer? a impressão foi encantadora. Os enredos dos pequenos contos são os mais conhecidos, desde a história da Baratinha, a história das três princesas que foram transformadas em três cidras. É este um dos valores do livro. Não há invenção pessoal, há apenas a maneira de dizer. (17 de julho de 1910)

Em seguida, fala de sua relação com as histórias infantis, as quais eram contadas por uma tia e que ainda menino sabia todas de cor. Assume, então, que seria um tanto prazeroso escrever histórias para as crianças assim como o fez Figueiredo Pimentel, “homem feliz, que, na idade madura, amou os contos de crianças e de novo os disse às crianças, num meigo estilo sem pretensões!” (Ibidem).

Apesar de reforçar constantemente a capacidade literária do povo brasileiro, Paulo Barreto já havia falado da dificuldade que é escrever prosa. Em uma das crônicas do dia cinco de abril de 1908, afirma que músicos, pintores e escultores seriam capazes de escrever versos; no entanto, prosa é coisa diferente, algo mais difícil. É aqui que Joe pondera sobre os livros: *Lendas Brasileiras*, de

Carmen Dolores; *Intruso*, do tenente Augusto de Sá; e de Coelho Neto, *Fabulário e Jardim das Oliveiras*. Define o volume de Augusto como um romance de costumes militares; o de Dolores como “um apanhado muito leve e muito interessante do nosso ‘folk-lore’ para crianças, em que a vigorosa escritora pôs o melhor da sua alma de mulher: a doçura, a simplicidade, o encanto” (05 de abril de 1908). A grande admiração, no entanto, é mérito de Coelho Neto¹⁹. Segundo Paulo Barreto, “só a publicação de um livro desses faria a reputação e o renome de um escritor” (Ibidem), mas Neto vai além e publica três em apenas um mês. A respeito do gênio literário, declara:

Coelho Neto! O nome desse homem consegue desorganizar-me, enchendo-me de orgulho e de pasmo. Será ele mesmo o autor de tantos livros? Daria Deus a um homem só tanto talento e a força de o mostrar inextinguível, contínuo, vivo, perpétuo pelos anos afora na perpétua apoteose? Como não o venerar, moço assim e forte como o grande mestre e o guia honesto? Como não o indicar à mocidade? Como não o invejar, almejando ao menos fazer um pouco do que se assemelha a sua obra — o mais vasto, o mais completo monumento da intelectualidade brasileira neste começo de século? (05 de abril de 1908)

Em oito de março de 1908, já apontara Joe a habilidade de Neto. O cronista se revela abismado com o fato do literato “renunciar a todos os prazeres para aquela eterna prisão da pena” (08 de março de 1908). No mesmo dia, confessa o temor, outrora sentido, ao imaginar que o cérebro de Neto poderia se esgotar. Tal sofrimento só passa quando o encontra no teatro certa vez. O literato faria um discurso, mas parecia tão acabado que Paulo Barreto se preocupou. No entanto, “Coelho Neto assomou ao camarote todo, o teatro caiu no silêncio meio hostil que é hábito nessas ocasiões”; Barreto observou “o feixe de nervos crescer e

¹⁹ Em *O Momento Literário*, de João do Rio, Coelho Neto fala que sua formação literária deve-se a pessoas e não a autores. Suas histórias têm influência do sertão, onde viveu os primeiros anos de vida. Entre os escritores estrangeiros que o impressionaram, destaca Shakespeare, Plutarco, Flaubert, Maupassant e Taine, o último foi base de sua visão crítica. Neto também ressalta os ingleses de sua época e os clássicos portugueses, além de Eça de Queirós. Na ocasião, conta o entrevistado que escreve diariamente, exercício, para ele, de imenso prazer. No entanto, devido à grande produção, não há tempo de “retocar” os escritos antes da entrega para os editores. Para ele, o Brasil formaria ainda uma escola literária que depende, antes de tudo, do prestígio oficial: “No dia em que a proteção oficial for uma realidade, o público admirará a arte no teatro e no romance, como se encaminhou para a Avenida, e o artista, tendo-se deleitado num grabato, acordará num leito de púrpura” (NETO *apud* RIO, 1905: 59). Vale ainda pontuar que, de acordo com Neto, a literatura brasileira já se encontrava dividida entre Norte e Sul e o feito foi obra, de acordo com ele, de Euclides da Cunha. Prevê Neto que, em alguns anos, o Norte seria “a grande poesia natural do Brasil” e à região caberia a literatura do sertão, com a presença de um lirismo, com pretos caboclos e seus descendentes. Ao Sul, a literatura campina, marcada pela terra fria, pelas lutas e elementos estrangeiros.

os (...) ouvidos ouviram na voz do gênio um discurso a lapidar no conceito, na forma, na divina essência que o constituirá”. E finalizou: “Nunca mais duvidei de Neto” (Ibidem).

Outro muito admirado por João do Rio foi Aluísio Azevedo. Após oito anos fora do Brasil, ele volta à terra natal, fato que mereceu um texto na coluna *Cinematographo*. Na verdade, não pelo regresso, mas pelo talento do escritor e cônsul, que chegou ainda mais brasileiro de acordo com o cronista. O lado cônsul parece ocupar mais Azevedo do que o escritor. Para João do Rio, motivo de lamentação:

O Brasil perde com isso muito mais, o Brasil e a história dos nossos costumes atuais.

Aluísio Azevedo é o historiador magistral de vinte anos da nossa vida social. Não pode haver romance sem observação, sem análise, sem a alma do momento. Aluísio pintou a nossa sociedade de um modo incomparável. O “Cortiço” é uma fotografia e um libelo. A “Casa de Pensão” é uma fotografia e um processo. O “Mulato” é uma autópsia e um inquérito. O “Homem”, um dos mais belos livros da literatura contemporânea, não só é uma análise como o mais lindo sonho. Em cada livro seu, em cada página, Aluísio Azevedo deixou gravado o Rio de outrora e, quando em plena maturidade escreveu essa obra-prima de observações e de verdades que é o “Livro de uma Sogra”, era incontestavelmente o primeiro escritor brasileiro. (04 de dezembro de 1910)

Assim que reconhece o valor do escritor e cônsul, esclarece que para narrar o momento em que se encontravam – de civilização, abertura da Avenida Central, viagens etc – seria Azevedo o homem ideal. A afirmação reflete o pensamento de João do Rio de que “falta um romancista” para “fixar a verdade aparente” (Ibidem). Por essas razões, seria ele o autor mais lido no Brasil.

Muitos elogios também foram feitos ao poeta Olavo Bilac²⁰. No dia seis de outubro de 1907, crônica publicada narra a festa que esse homem das letras recebeu no Palace-Teatre. Na ocasião, Joe o enaltece:

²⁰ Outro entrevistado do volume *O Momento Literário*, de João do Rio, foi Bilac. Logo no início da conversa entre os escritores, Bilac comenta que, no momento, se dedica à literatura infantil. Segundo ele, um sonho – talvez, até irrealizável – é convencer o governo da importância da leitura. A falta de instrução, para usar as palavras do poeta, é um problema que dói e desespera. A respeito da arte em discussão, na opinião do escritor, nunca houve no Brasil uma literatura propriamente brasileira. O que existe são “imitações, cópias, reflexos” (BILAC *apud* RIO, 1905: 6). Para ele, as obras dos autores nacionais, de alguma forma, recordam os estrangeiros. A afirmativa deve-se, entretanto, ao fato do país, naquele momento, se encontrar em processo de formação de uma raça própria. Não enxerga ele a possibilidade de uma literatura original sem que antes ocorra a formação da raça. Ao contrário de Coelho Neto, sobre a divisão da literatura a partir de estados, Bilac declara que não é possível dividir a arte. Há, em sua opinião, talentos brasileiros. No entanto,

Hoje Bilac é o maior, tendo a graça de não julgar que o é, hoje Bilac é bem o amado poeta da cidade, que a cidade enaltece e eu nesse banquete que parece o fim de uma *flerie*, onde tudo é luz, é olor, é beleza, é distinção, sinto a imensa alegria que a todos causa uma festa dada a Bilac, o espírito que alia a honra antiga de Plínio o jovem, a embevecedora posse de todas as harmonias.

(...) A civilização ainda é o respeito pelos espíritos de escol e as almas representativas. E, Bilac é nas suas crônicas o bom, o humanitário, o generoso poeta da cidade que entre as suas glórias conta a de tê-lo visto nascer, e Bilac é nos seus versos a alma inteira do Brasil, vibrando em cada estrofe as delicadezas, *[ilegível]* em cada rima a visão perturbante dos sentidos ardentes. (06 de outubro de 1907)

Acabamos de ver, por meio dos escritos de João do Rio, que nomes como Bilac, Aluísio Azevedo e Coelho Netto, assim como suas obras, eram de grande valia e sinônimo de orgulho já naquele momento para o cenário literário brasileiro. Contudo, cabe dizer que não só os consagrados, mas também a nova geração literária animava o cronista.

Segundo Paulo Barreto, os novatos formam um grupo forte que surge para deixar de lado o “período da sandice, da pelotiquice e da proteção de um punhadinho de rapazinhos e velhos tolos com a empáfia chefiadora de estéticas arrevesadas!” (06 de outubro de 1907). Os novos escritores, para ele, são dotados de inteligência. Por isso, recebem elogios de artistas, são admirados pelo público e não encontram dificuldades para publicar seus livros. Entre eles, destacam-se “Goulart de Andrade, um poeta que vê em menos de seis meses esgotada a primeira edição de seus versos; Luiz Edmundo, a que o mesmo acontece; Flexa Ribeiro, um sensual delicado, Thomaz Lopes, Oscar Lopes...” (Ibidem) e Domingos Ribeiro Filho, que lançou *O Craco Vermelho*. Embora critique alguns pontos da obra, o nome do escritor e sugira que o mesmo use um pseudônimo, Joe reconhece que o livro “(...) tem novidade, tem paixão, tem topete e é, (...) não contrário à opinião do Sr. José Veríssimo ou de outro qualquer luminar antigo, a psicologia mais intensa, mais forte e mais verdadeira de um homem no nosso romance” (17 de novembro de 1907).

o poeta acredita na segregação de forma lenta, a partir da raça, do gosto e da corrente dos colonizadores e arrisca que “talvez em 2500 existam literaturas diversas no vasto território que hoje forma o Brasil” (Ibidem: 10).

Ao saltar para uma perspectiva nacionalista, nos deparamos com a reclamação de Paulo Barreto do afastamento intelectual entre Brasil e Portugal²¹. Ele observa que poetas, artistas e filósofos nacionais não têm prestígio algum fora do país e conta que, de acordo com um amigo poeta, os portugueses conheciam apenas: “Coelho Netto, Bilac, Raimundo Correia e, de nome, muito, José do Patrocínio” (03 de maio de 1908). Os brasileiros, por sua vez, se assemelham, pois só falam de “Eça, Ramalho, Fialho, Junqueiro, uma grande geração passada” (Ibidem). Joe considera espantoso países “irmãos em língua” e na “fonte de inspiração” (francesa) terem as literaturas tão “escandalosamente ignoradas”. Para ele, com um “pouco de menos preguiça” essa situação se reverteria.

Um dado interessante também digno de destaque é a movimentação da vida literária. Nesse sentido, um dos programas atraentes eram as conferências literárias. Raymundo Magalhães Júnior, em *A vida vertiginosa de João do Rio*, dedica um capítulo a esses eventos. Segundo o autor, Medeiros e Albuquerque, inspirado em experiências que acabara de obter em viagem pela Europa, foi o precursor das conferências no Brasil. Na verdade, eram reuniões semelhantes as que aconteciam em um teatro parisiense promovidas pela revista *Les Annales*, nas quais os envolvidos discutiam sobre diversos saberes, como arte, literatura, ciência etc. Para participar, bastava pagar o valor da entrada. Assim, foi criada uma ocupação para as tardes do Rio de Janeiro, a qual era também uma fonte de remuneração para os escritores. Em pouco tempo, os encontros se multiplicaram e tornaram-se, para usar o termo de Magalhães Júnior, uma epidemia. Em diversas crônicas, Joe relata as reuniões:

Uma conferência literária. Mais uma! Graças a Deus que é de um delicado espírito e de um homem delicioso. E todos nós, no salão cheio [*ilegível*] em inteligências e mundanismos, assistimos chocados a essa visão [*ilegível*] da alma de Espanha, a alma complexa de Espanha, que vai da rígida aristocracia de Madrid ao permanente [*ilegível*] da Catalunha.

Tomás Lopes é o [*ilegível*], um [*ilegível*] talhado pelo Modernismo²² na fantasia de um veneziano. A sua ironia esfuzia: o seu respeito pelas coisas graves da etiqueta e da pragmática à sua voz tonalidades graves. Não foi inutilmente que esse espírito, evidentemente assimilador, ficou em Espanha dois anos na vida diplomática.

²¹ Em tese intitulada “João do Rio a caminho da Atlântida: por uma aproximação luso-brasileira”, Cristiane D’Avila Almeida aborda a questão.

²² A respeito do traço moderno presente no Rio de Janeiro antes da Semana de Arte Moderna de 1922 ocorrida em São Paulo trataremos no próximo capítulo.

(...) Ah! Se todas as conferências fossem assim! Mas não há amador e *raté* literário que não queira fazer também uma conferência, de modo que na *selva selvaggia* só de vez em quando desabrocham essas flores de arte como as palestras de D. Júlia Lopes de Almeida, a poesia de Alberto Oliveira e a cinematografia animada da *causerie* de Thomaz Lopes. (22 de setembro de 1907).

Como mencionado, esses eventos eram bastante frequentes e costumavam receber um bom número de amantes das letras e curiosos. Embora a conferência de Tomás Lopes, como aponta o texto, tenha agradado, percebe-se que o fato não era uma recorrência. Declara Joe que raros eram os encontros que valiam realmente a pena, já que tinham se tornado modismo e não havia, na maioria das vezes, discussões interessantes. Na mesma linha, outro programa que agradava era a ida a livrarias. Em 13 de outubro de 1907, Joe fala do costume de escritores novos e consagrados e leitores de irem a Garnier durante as tardes:

A um canto Machado de Assis sussurra coisas aos seu inseparável amigo, o Sr. Mário de Alencar, o estimável autor do *Novo Dicionário de Dimas*. O Sr. José Veríssimo já foi ao fundo dizer ao Jacinto que levaria os dois primeiros volumes da obra de Ferrero, a fisionomia altiva de Alberto de Oliveira já parou um pouco a conversar (13 de outubro de 1907).

A descrição feita por João do Rio nos faz pensar no cotidiano desses nomes da literatura que marcaram a referida época e em suas relações com as letras. É no mínimo interessante imaginar Veríssimo adquirindo uma obra e/ou um diálogo amistoso entre Machado e Mário de Alencar. As letras consagraram esses escritores e hoje, por meio delas, é possível visitar a vida literária do século passado.

Não só a literatura mobilizava a vida cultural da cidade moderna. Era comum para os participantes dessa dinâmica a busca por diferentes atividades. Entre os programas, assistir a espetáculos teatrais era um dos que mais agradava e fascinava. Não é de se estranhar que o teatro tenha sido assunto inúmeras vezes da coluna *Cinematographo*.

Ao tratar da obra *Através do teatro brasileiro*, de Chicorro da Gama, Paulo Barreto reflete sobre a referida arte. O livro, que faz um relato dos mais de 250 autores antigos e modernos do teatro, desde Manuel Porto Alegre ao jovem Quintiliano, serve de mote para o cronista dar a sua opinião: o “teatro brasileiro cifrou-se e cifra-se em dois nomes: Martins Pena e Arthur Azevedo. Mais nada. O

resto, antes e depois, é brincadeira...” (03 de novembro de 1907). Arthur Azevedo reaparece na coluna em primeiro de março de 1908. Na ocasião, Paulo Barreto qualifica-o como um grande escritor de teatro e incomparável quando o assunto é o conhecimento. O cronista relata que foi encomendado a Azevedo o espetáculo *Cordão*, um pequeno ato para o Carnaval, mas ele surpreendeu ao oferecer uma deliciosa comédia. Nesse compasso, cabe também destacar a “sátira feroz” intitulada *Quebranto*, de Coelho Netto (30 de agosto de 1908).

Em 15 de agosto de 1910, temos o exemplo de um texto que se aproxima consideravelmente da crítica da época. As palavras que elucidam a opinião do jornalista se referem ao espetáculo *Grand Guignol*, considerado, na época, um “acontecimento teatral”. Encenada no Teatro Municipal, local que já era um dos ícones da modernidade, a peça foi assistida por grande número de pessoas todas as noites. O segredo do sucesso estava, segundo Joe, relacionado ao estilo, um tanto diferente:

O público encontrou agora um teatro que lhe agrada os nervos, teatros de violência, de fúria, teatro frenético, teatro sem literatura, teatro notícia de polícia. André de Lorde que o criou em Paris no Teatro Libre de Antoine, esse calmo homenzinho denominado o Príncipe do Terror, e que depois tem sido o mais assíduo colaborador de Max Maurey no Grand Guignol, pensava como Poe, sonhava em fazer um teatro tão assustador que fizesse desmaiar de medo os espectadores. Conseguiu em parte. A nossa corda emotiva cansou-se bastante da Grécia até hoje. Impressões de terror conseguia Ésquilo e o próprio Sófocles sem os horrores de Folley e de Lorde. Agora mesmo, muitas daquelas peças parecem caricaturas lúgubres e fazem rir. Mas não há dúvida: é o máximo da emoção numa sobriedade literária quase cenográfica. Eu chamaria o Grand Guignol um teatro cirúrgico. Cada peça é uma operação sem clorofórmio. Os autores, cirurgiões frios e indiferentes.

Das primeiras noites, a casa era pelo meio cheia. Agora são enchentes, e o público sai como se saísse de um grande trabalho: fatigado e pálido, tanto mais quanto o repertório ganhou uma atriz nascida para ele e que não tem rival em França: a Sra. Bella Starace Sainati. (...) (15 de agosto de 1910).

Assim como vimos anteriormente quando Joe expôs sua visão crítica a respeito de obras literárias, temos aqui um exemplo da mesma postura, agora, em relação a um espetáculo teatral. A análise de Paulo Barreto é marcada por referências e adjetivos, além de tocar na recepção e evidenciar seu conhecimento em relação à modernização do teatro na Europa. Ao mesmo tempo, não se pode negar a presença da narrativa jornalística, como evidenciado no último parágrafo ao recordar as primeiras noites e comentar sobre as últimas apresentações.

Embora seja notório o tom de crítica em alguns textos de Paulo Barreto, ao tratar da encenação de Della Guardia, ele reitera que não é um crítico. Suas palavras, segundo ele próprio, revelam apenas a opinião sobre o desempenho da atriz: “uma excelente atriz daquela mediania de que falava Horácio”²³, “uma burguesa com a nota emotiva da dor” (9 de maio de 1909). No entanto, vemos as marcas da crítica quando o assunto é a atuação do Sr. Zoncada, que se apresentou ao lado de Della Guardia:

Esse Sr. Zoncada tem um tal entusiasmo em todas as cenas, corta as réplicas de tantas interjeições, que a fazer o Morillot (um tipo de que era preciso dar impressão de medíocre pueril, do lamentável egoísta curto de sentir, curto de refinamento, curto de ideal) rompeu a medida e deu-nos verdadeiras cenas de teatro frenético. Aquilo para o Armand Duval, num teatro do Paraguai sem querer com isso ofender nem o Sr. Zoncada nem o Paraguai nem o falecido Armand Duval, estava a calhar.

Ora, as peças modernas precisam de muito estudo, de muita observação, de muita compreensão. É tão difícil representar a “Veine”, a “Femme Nue” como a “Antígona”, a “Electra” ou o “Hamlet.” Daí muitas não serem compreendidas.

Quando saí do teatro no dia da “Marcha Nupcial”, estava certo de que a Sra. Della Guardia, cujo talento aliás é um fato indiscutível, poderia com tempo criar uma Graça de Plessans, mas fazia votos para que o Sr. Zoncada, na flor da idade, ao descansar da sua “tourné”, fosse a Paris ver representar, conversar e ouvir um homem que se chama Guitry. O Sr. Zoncada veria como a arte é diferente do frenesi e jamais faria aquela cena do plano, quase a gritar, quase num “steeple-chase” de barulho com o pianista do bastidor. (Ibidem)

Os comentários do escritor sobre a atuação do Sr. Zoncada revelam conhecimento sobre a arte dramática. Dizer que o ator se entusiasmou, usou de forma excessiva as interjeições e, no final, apresentou um teatro frenético marca o olhar crítico de Barreto. Outra evidência que vale salientar é a referência ao teatro moderno, já de ciência do cronista, o que, acreditamos, possibilita uma avaliação ainda mais completa de uma determinada obra.

Para finalizar a amostragem das avaliações de Joe sobre as manifestações teatrais, cabe ainda observar o texto publicado em 15 de setembro de 1907. Uma reflexão sobre o teatro e a plateia é realizada por ele a partir da peça *Céu com escritos* de João Cláudio. Segundo o escritor, a cada dia vai ao teatro uma plateia diferente, que pode ser solidária e às vezes detestável. Em relação às peças, ao assistir ao espetáculo citado, ele comenta: “Já não há gêneros teatrais, nem mesmo

²³ Vale recordar o princípio de Horácio *utile dulci*, que significa instruir deleitando.

gêneros livres. Há embrulhadas, pandegas, pilhérias compridas, angus feitos com os pedaços de todas as outras coisas. Como é representado aquilo?” (15 de setembro de 1907).

A partir das palavras expostas, é possível concluir que eram muitas as produções teatrais, no entanto nem todas, na avaliação de João do Rio, tinham qualidade. Apesar da quantidade de exemplos nos quais sobressaem as impressões negativas de determinados espetáculos, o teatro nacional estava em um bom momento. Prova disso é a montagem de peças brasileiras por companhias internacionais. *Muralha*, de Coelho Neto, por exemplo, foi encenada em italiano por Clara Della Guardia. Esse fato corroborava para a imagem do Brasil como um país em progresso.

Nada mais claro como exemplo para mostrar que entramos na civilização do que esse chegar constante de companhias estrangeiras e a já sentida preocupação dessas companhias em montar originais brasileiros. Tina de Lorenzo montou o “Dote” do malgrado e querido Arthur, cujas peças eram aclamadas em Lisboa, Maria Guerrero, a deliciosa dona do mais lindo riso da terra, anda as voltas com o teatro de Neto, achando-o todo belo, Clara Della Guardia representa a “Muralha”. (16 de maio de 1909)

O momento em que se encontrava o teatro brasileiro acabava por intensificar o fascínio que existia pela referida arte e pela profissão. As atrizes de teatro, por exemplo, eram aguardadas pelo público, que desejava vê-las de perto e cumprimentá-las. E, quando próximas estavam dessas mulheres, as pessoas ficavam tão nervosas que sentiam frio na barriga e não conseguiam se expressar (13 de junho de 1909). Mesmo com tanto prestígio e fama, não só artistas de teatro, mas toda a classe artística enfrentava problemas profissionais. Em virtude disso, muitos artistas brasileiros optavam pela emigração: “O êxodo dos nossos melhores artistas continua. No dia 20, parte Theresina Chiarini, a bailarina, tão boa, tão delicada, tão inteligente; e muito em breve Assis Pacheco, o ilustre maestro brasileiro. Vão para Lisboa, contratados pela mesma empresa” (09 de agosto de 1908). O cronista não perde a oportunidade de repreender esse processo e reivindica melhores condições para os artistas para que a arte no Brasil seja fomentada: “Nós é que um belo dia procuramos no verão um artista no Rio e não

mais o encontramos. A indiferença, o esnobismo, a politiquice e a soma destes três elementos: o analfabetismo terá dado esse resultado” (Ibidem)²⁴.

Se o assunto é arte, abordaremos também a pintura. Em cinco de janeiro de 1908, Joe conta de uma visita ao ateliê do mestre Rodolpho Amoedo, na Avenida Sete de Setembro. O cronista reforça a preparação do pintor para compor as suas obras e reconhece ser essa a razão do seu êxito: “É que Amoedo pensa muito as suas obras antes de compô-las. O trabalho de preparo cerebral para a *Narração de Philetas*, a *Partida de Jacob*, a *Saudade* foi de três a quatro anos” (05 de janeiro de 1908). No ano seguinte, narra outra visita, quando encontra Amoedo entusiasmado com uma exposição que acontecerá no Chile e terá a participação de alguns artistas brasileiros. O pintor participaria do evento com o quadro *Saudade*, um dos seus melhores quadros, segundo Paulo Barreto, já que nele está “a maturidade de esteta ardente e sofredor” (19 de junho de 1910) do pintor. Sobre a tela que será exposta, opina:

É simbolismo? É. Mas aquela paisagem de [*ilegível*] morno, aquele ambiente que atrai e macera, aquela exausta fisionomia de mulher, caminhando, com os olhos fixos, resumem o desânimo da amarga recordação imperecível, são um imenso sonho desolador. Não se poderia contemplar esse quadro sem uma grande comoção. Saudade, gozo amargo de infelizes... Quem não tem saudade no mundo e quem não é infeliz, sob a abóbada imensa, ilusão azul, que nos dá a negra e infinita vastidão de espaços? Nós temos sempre saudades, mesmo saudades do que nunca vimos, saudades da morta... A tela de Amoedo como que nos lembra toda a miséria do sentir. (19 de junho de 1910).

É interessante notar como Joe analisa o quadro. Após classificá-lo de simbolista, atenta para detalhes que tornam a obra ainda mais sedutora. Ao traçar o paralelo com a saudade tão conhecida pelo ser humano parece tentar personificar o sentimento que dá título à obra. Não foi apenas Amoedo que mereceu a atenção de Joe. Helios Selinger também foi tema de um de seus textos. De volta de Paris, o artista faz uma exposição de suas obras em terras tupiniquins. Em conversa, o pintor – que traz influências da Alemanha – exalta as belezas do Brasil em detrimento daquelas do exterior. Comportamento este, considerado por

²⁴ O envolvimento de João do Rio com a questão do teatro era tão grande que obteve participação na fundação - junto a autores da referida arte, escritores e compositores - da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em 1917, da qual foi o primeiro presidente. A instituição existe até hoje.

Joe, o de um artista completo, pois “o amor da pátria é um aperfeiçoamento, talvez o último, dos espíritos de eleição...” (19 de janeiro de 1908).

Os eventos musicais também marcaram presença nos textos de *Cinematographo*. No dia três de novembro de 1907, por exemplo, Paulo Barreto escreve sobre o Centro Musical do Rio de Janeiro, que recebe uma “respeitável classe de músicos”. No local, era realizado o *four-o'clock concert*, segundo ele, um programa delicioso comandado por um regente admirável.

Kabelick. Duas companhias líricas. Giraldoni. O Da Rosa. Sete óperas novas, quarenta óperas, quarenta óperas velhas. Luiz de Castro, Wagner, Guanabara. Estamos no nosso elemento.

Nós sempre entendemos de música. Esta cidade é a cidade [ilegível]... Dez mil fonógrafos [ilegível] têm no seu repertório de [ilegível] gravadas a ária da “Tosca”, pelo Caruso e a modinha “A cor morena” pelo Eduardo da Neves. No Instituto não há mais lugar para os primeiros prêmios. As orquestras são tão abundantes e os solistas tão extraordinários, que, aos [ilegível], gênios, maiores do que [ilegível], executam para a freguesia melodias sublimes a troco de [ilegível]. Os meninos, quando nascem, choram musicalmente e os garotos são de tal forma precoces em tudo quando é tocar que ninguém se abala mais para vê-los.

As últimas estatísticas da Urca a Santa Cruz, como vítimas de batuques pertinazes, [ilegível] mil planos, fora os violinos, as violas, as vozes dos discípulos do Sr. Carlos de Carvalho e principalmente os violões. No Rio, tudo é música desde a clássica e poética música dos beijos a não menos clássica música de pancadaria. (03 de julho de 1910)

Como exposto na citação acima, a música fazia parte do cotidiano da urbe, seja a companhia lírica, as óperas ou as orquestras. A bem da verdade, não apenas a música, mas, como vimos no decorrer deste capítulo, a literatura, o teatro e as artes plásticas. Ser espectador dessas expressões artísticas fazia parte da vida urbana moderna; afinal, essas manifestações estavam na própria cidade, estavam na própria vida. E ninguém melhor do que um amante da cidade e da vida moderna para narrar – ou criticar – todas essas expressões. E assim fez Joe, um cronista da vida cultural que mostra a cidade do Rio de Janeiro também atravessada pela cultura. Através de suas crônicas, em alguns momentos contaminadas pelo sentido de crítica da época, é possível mapear a vida cultural do início do século XX.