

7.

Fim ou início de um ciclo?

Durante análise dos escritos de João do Rio, um deles chamou a minha atenção de forma peculiar assim que meus olhos percorreram as primeiras palavras. Separei-o para a despedida. Não à toa. O texto publicado no dia dois de janeiro de 1910 na *Gazeta de Notícias* parecia narrar o meu sentimento diante do término de uma trajetória que soma oito anos e é razão de descobertas, alegrias, ansiedades, amadurecimento e crescimento. Devo dizer, não apenas no âmbito acadêmico, pois acredito que as marcas – sejam elas boas ou ruins – afetam-nos em nossa essência, no que somos enquanto ser humano. Acreditando no conhecimento como algo libertador, que amplia e transforma nosso olhar diante do mundo e da vida, não há dúvidas: despeço-me mais humana e acreditando com mais veemência na educação.

Sobre o texto do nosso escritor, cabe recordá-lo. Inicialmente, parece tratar do tempo, mas logo notamos que, na verdade, a intenção é discutir como nós, sujeitos de nossa vida e existência, lidamos com o avanço das horas. Como mote, ele usou a expectativa em função da virada de ano.

Para que não dizer? Fiquei com medo, com medo nessa confiança no amanhã sempre obscuro. Por que dividir o tempo para desprezar o passado e contar muito com o que virá? No dia seguinte essa gente recomeçaria a faina sem pensar no excesso anterior? O ano novo existia desde que tanta gente nele acreditava, não como uma repetição. Mas traria a fortuna, o prazer, a satisfação, ou o horror, ou a moléstia ou a morte. (02 de janeiro de 1910)

O cronista, ao tratar da chegada de 1910, acaba trazendo à tona sentimentos que marcam términos de ciclos. O campo semântico de vocábulos como “medo”; “confiança”; “amanhã”; “passado”; “recomeçaria”; “tempo” e “novo” aponta para a insegurança que atravessa o ser humano ao se deparar com algo ainda não decifrável. Tais ponderações me fazem recordar das expectativas que havia dentro de mim em relação a esse curso de doutorado; do quanto caminhei ao longo desses quatro anos e do quanto ainda sinto necessidade de caminhar.

Nesse sentido, é importante dizer que, mesmo acreditando na relevância deste estudo da coluna *Cinematographo* e do livro de mesmo nome, existe ainda a vontade de continuar a tratar das questões aqui investigadas em outras produções de Paulo Barreto. Soma-se a isso o fato de ele ser autor de outros livros homônimos de outras colunas publicadas em jornais. Nesse caso, seria relevante um estudo de *As religiões no Rio* (1904), *A alma encantadora das ruas* (1908), *Os dias passam...* (1911) e *Pall-Mall Rio* (1917) para discutir com mais profundidade a questão do suporte e verificar se o gesto de enunciação e o processo de construção da narrativa são também ocorrências nas referidas obras.

Outra característica que instiga pesquisas futuras, além da consciência do suporte, é o deslocamento do autor. Os objetos de estudo desta tese, como visto, já evidencia isso. A coluna é assinada por Joe e o livro por João do Rio. Nessa toada, vale lembrar que, para escrever a coluna *Os dias passam...*, publicada na *Gazeta de Notícias*, Paulo Barreto usava o mesmo pseudônimo. Presente nas páginas de *O Paiz*, a coluna *Pall-Mall*, por sua vez, trazia o nome José Antonio José. Já as séries *As religiões no Rio* e *Momento Literário*, também da *Gazeta*, tinham a assinatura de João do Rio. A partir dessa observação, surgem alguns pensamentos como: o pseudônimo João do Rio “engoliu” o nome Paulo Barreto?; de quem se fala quando se fala de João do Rio?; por que não há um número significativo de textos assinados por Paulo Barreto?; seria Paulo Barreto o autor dos texto ou seria João do Rio (leia-se também Joe, José Antonio José etc.)? Essas são apenas algumas questões iniciais que oferecem um caminho para reflexão a partir de uma abordagem que não é ideológica tampouco sociológica, mas estética no que se refere à concepção do sujeito para se discutir a autoria³⁰.

³⁰ Roland Barthes no ensaio intitulado “A morte do autor” (1984) parte da novela *Sarrasine* escrita por Balzac para dar início à discussão sobre o papel daquele que escreve. Pergunta, então, quem estaria falando sobre o “castrado disfarçado de mulher” (BARTHES, 1984: 65) e logo aponta: “Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Ibidem: 65). Conclui-se então, a respeito do pensamento de Barthes, que a escritura só se inicia quando a voz perde a sua própria origem, ocorre assim o que ele denomina “morte do autor”. É dessa forma que o filósofo francês questiona a importância dada à figura do autor, a leitura de que uma obra é explicada por quem a escreveu, de que é possível por meio da ficção chegar à voz, à confidência do autor. Barthes pontua as críticas que repensam o que ele define como “império do Autor”. A começar por Mallarmé que deslocou a importância de quem escreve para o que é escrito; em seguida, passa pela psicologia do Eu de Vallery que pôs em xeque o papel do autor, reivindicando a “condição essencialmente verbal da literatura” (Ibidem: 66); e por Proust, que emaranha a relação do escritor com suas personagens. Para finalizar, atribui ao surrealismo uma grande

No tocante a esta tese, pode-se afirmar que este jornalista e escritor que se desejava artista deixou um material de grande relevância para a ampla compreensão da *belle époque* carioca. Inicialmente, foram expostas questões relativas à estrutura da cidade. Depois, passamos pelos costumes, comportamentos, vida cultural e política. Ao incorporar o radical de ocasião,

contribuição para que a figura do Autor fosse dessacralizada, pois, de acordo com ele, foi o referido movimento que aceitou a experiência de uma escritura coletiva. Ao afirmar que “a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores” (Ibidem: 67), Barthes embasa a sua concepção de que “linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve (...)” (Ibidem: 67). Nessa mesma perspectiva, Michel Foucault, em 1969, apresenta sua comunicação na *Société Française de Philosophie*, publicada no mesmo ano sob o título “Qu'est-ce qu'un auteur?”. Primeiramente, compete ressaltar que o filósofo discorre acerca do autor em um sentido restrito, “entendido como autor de um texto, de um livro ou de uma obra a quem se pode legitimamente atribuir a produção” (FOUCAULT, 1992: 33). As questões iniciais se fundamentam na individualização do autor na cultura, no estatuto que lhe foi atribuído, na relação homem e obra, texto e autor que, por inúmeras vezes, transcende o momento da escrita. Assim como Barthes, Foucault defende a ideia de que o ato de escrever não requer uma exaltação e encara esse processo de forma natural, do qual o sujeito da escrita deve sim desaparecer. Sobre isso, coloca: “A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor” (Ibidem: 36), a marca do escritor se torna, portanto, sua própria ausência. Trata-se do desaparecimento, da morte do autor. O filósofo reconhece que existem vários traços característicos da função do autor. No entanto, revela quatro, considerados por ele os mais importantes. São eles: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que diferentes indivíduos podem ocupar. Com base nestas características, Foucault apresenta uma série de discussões relevantes, algumas serão aqui resgatas. De início, a comparação do nome de autor com o nome próprio. Para ele, o nome tem diversas funções além de indicar, pois não é uma simples referência, “o nome próprio e o nome de autor encontram-se situados entre os polos da descrição e da designação; têm seguramente alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição: ligação específica. O nome de autor não é, portanto, um nome próprio exatamente como outros” (Ibidem: 42). O nome, aponta o filósofo, além de fazer com que os textos se relacionem, permite um reagrupamento, uma delimitação e uma seleção dos escritos. Ao saber que determinado texto foi elaborado por um grande escritor, por exemplo, o leitor o recebe de forma diferenciada, atribuindo-lhe maior valor. Pode-se, então, dizer que o nome “bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, manifestando o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho”. (Ibidem: 45). Foucault se dedica também ao estudo sobre a diferença, posto que a função autor não é exercida da mesma maneira em todos os discursos: “(...) a função autor não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos. Na nossa civilização, nem sempre foram os mesmos textos a pedir uma atribuição. Houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos “literários” (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente” (Ibidem: 48). Quaisquer que sejam os textos, destaca Foucault, comportam eles uma pluralidade de “eus” e a função do autor não se fundamenta sequer em um destes. O exercício do autor se dá no deslocamento desses “eus” simultâneos. Após breve revisão teórica, surgem, como exposto, questões fundamentais para serem pensadas e desenvolvidas em outro momento: os pseudônimos de Paulo Barreto seriam esses “eus” simultâneos dos quais fala Foucault?; o pseudônimo João do Rio destruiu a voz Paulo Barreto?; qual é a função deste autor?; qual é a função de Paulo Barreto?; qual é a função de João do Rio?

sobre o qual nos fala Candido, Paulo Barreto apresenta também os paradoxos dessa modernização excludente e contribui de maneira intensa para o entendimento daquela arena problemática, que modificou, voluntária ou involuntariamente, a vida de muitas pessoas.

Não podendo ser diferente, com o objetivo de ler e narrar a cidade do Rio de Janeiro, escolheu – para juntos percorrermos e desvendarmos o espaço urbano – as crônicas que “quase sempre, são respostas a certas perplexidades pessoais e sociais” (GOMES, 2005:30). As crônicas presentes na coluna e no livro foram pensadas sob a ótica de suas relações com a cidade; com a história do Rio de Janeiro; com a modernidade; com a vida cultural e com o fazer jornalístico, literário e cinematográfico. A partir disso, foi possível observar o hibridismo da crônica na narrativa da *belle époque* carioca.

Com base em teóricos como Julio Ramos e Michel de Certeau, refletiu-se sobre a crônica como forma de experiência urbana, além de perceber sua produção de sentido e participação no reordenamento da cidade moderna. A cidade das letras, conceito do uruguaio Angel Rama, serviu como ponto de partida para se pensar nos textos de João do Rio como registro histórico. Por meio deles, revisitamos o início do século XX e observamos as transformações urbanas e sociais. Nessa mesma linha, foi também apresentada a vida cultural da época. Esses escritos, referentes às manifestações culturais, fomentaram a discussão a respeito dos gêneros crítica e crônica, apontando, no final das contas, para a crítica que existe na própria crônica do período.

O debate concernente à política na arte teve o apoio dos conceitos de Jacques Rancière. Compreendeu-se, portanto, a política em um sentido mais amplo, marca da arte em sua própria origem. Passando pelo modernismo, com o propósito de reivindicar a participação de artistas cariocas na construção desse ambiente moderno que a política hegemônica do referido estilo ignorou, chegamos ao contemporâneo de Agamben. Neste momento, percebe-se João do Rio como exemplo do que define o filósofo e vê-se, na obra do escritor, a aproximação dos conceitos de político e contemporâneo.

À luz de McLuhan, Flusser e Chartier, a discussão teve como foco o suporte e a materialidade, pontos centrais para a comprovação de que o livro *Cinematographo: crônicas cariocas* não é uma mera transcrição da coluna.

Entendeu-se como a mudança de suporte altera os significados das crônicas, as quais nos jornais parecem estar mais ligadas ao cotidiano e no livro a uma proposta diferente: a cinematografia das letras. Nas páginas do livro, a crônica se afastou da efemeridade dos jornais. No novo suporte, submeteu-se apenas à linha condutora da obra, à organicidade interna do volume, ganhou autonomia para ser o que autor desejou. Os fragmentos, outrora possuidores de significados distintos, se articulam construindo novos significados, pois se tornaram filme, se tornaram cinematógrafo.

A bem da verdade, a crônica de João do Rio, realmente, transcorre pela cidade, pela história, pela vida cultural e política, pelo jornalismo e pelo cinema. Operada por um cronista que “não abre mão de testemunhar o seu tempo, de ser seu porta-voz” (GOMES, 2005:30), se revela – afirmo eu já “com a pressa de acabar” (RIO, 1909: 388) – reportagem, livro, cinema, registro que fica como documento para história e – por que não dizer – uma cidade letrada, ou uma cidade de letras.