



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidade

Instituto de Letras

Lohane Cristine de Araujo Guimarães

Uma epígrafe em movimento

A tensa relação entre literatura e técnica na obra de João do Rio

Rio de Janeiro

2021

Lohane Cristine de Araujo Guimarães

Uma epígrafe em movimento

A tensa relação entre literatura e técnica na obra de João do Rio



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

J62

Guimarães, Lohane Cristine de Araujo.

Uma epígrafe em movimento : a tensa relação entre literatura e técnica na obra de João do Rio / Lohane Cristine de Araujo Guimarães. – 2021.
117 f.: il.

Orientadora: Carmen Lúcia Negreiro de Figueiredo.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. João, do Rio, 1881 – 1921 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Literatura e tecnologia – Teses. 3. Influência social – Teses. 4. Civilização moderna – Teses. 5. Crônicas brasileiras - Teses. 6. Rio de Janeiro (RJ) – História – Séc. XX – Teses. I. Figueiredo, Carmen Lúcia Negreiro de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB/7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Lohane Cristine de Araujo Guimarães

Uma epígrafe em movimento

A tensa relação entre literatura e técnica na obra de João do Rio

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovado em 18 de agosto de 2021.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Giovanna Ferreira Dealtry
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Fátima Maria de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado forças para prosseguir e concluir este trabalho em meio a um período de tantas dificuldades como foram os anos de 2020 e 2021 em virtude da pandemia que assolou todo o mundo.

Agradeço aos meus pais por toda paciência, força, incentivo e amor durante o processo de estudo e escrita da dissertação, cujas as oscilações de humor tornaram-se tão constantes e ainda assim souberam me dar o apoio necessário para que eu prosseguisse com o meu objetivo.

Agradeço a minha orientadora, Carmem Lúcia Negreiros, que desde à Iniciação Científica vem ensinando o que é ser uma pesquisadora, pontuando onde devo melhorar, indicando, aconselhando, verdadeiramente me orientando qual o melhor caminho para se desenvolver uma pesquisa de relevância no meio acadêmico.

Agradeço às professoras Giovanna Dealtry e Rosa Gens, que me deram o privilégio de compor minha banca, me prestigiando com o mais alto nível de competência na avaliação do meu trabalho.

Agradeço à pesquisadora Flora Süsseskind e ao saudoso Renato Cordeiro Gomes, professor que tive a honra de conhecer pessoalmente em um dos eventos promovidos pelos LABELLE (Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*), por terem deixado um rastro a se seguir no estudo da obra de João do Rio.

Agradeço ao meu fiel companheiro de dias e noites de leitura/estudo, João do Rio por ter deixado uma obra tão encantadora que me fez amar ainda mais a literatura brasileira.

Agradeço a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especialmente ao Instituto de Letras (ILE), por continuar resistindo em meio a tantas adversidades que incidem sobre a educação neste país.

RESUMO

GUIMARÃES, Lohane Cristine de Araujo. *Uma epígrafe em movimento: a tensa relação entre literatura e técnica na obra de João do Rio*. 2021. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Nos anos 80, a pesquisadora Flora Süssekind já apontava haver rastros das tecnologias do início do século XX, como o panorama, o cosmorama, o estereoscópio, a fotografia e o cinematógrafo, na obra de João do Rio. Já nos anos 90, o professor Renato Cordeiro Gomes veio corroborar essa ideia, guardadas as suas devidas proporções, de um diálogo entre linguagem literária e novas tecnologias, que acarretou mudanças no texto literário. Tomando como inspiração os estudos de Flora Süssekind (1980) e de Renato Cordeiro Gomes (1996), a reflexão desenvolvida neste trabalho é sobre o tenso diálogo da escrita com as novas tecnologias em dois momentos, antes e depois do cinematógrafo. Foi buscado mostrar como João do Rio lidou com a ambiência moderna, marcada não só pela chegada de novidades técnicas, mas também pela reforma urbana, as mudanças nas noções de velocidade, tempo e espaço que, além de alterarem a escrita, modificaram também a percepção e a sensibilidade dos sujeitos. Na tentativa de concorrer com a série de imagens que aconteciam naquele momento, o texto literário precisou se tornar mais provocativo, afetando o leitor, produzindo efeitos similares ao que as novas tecnologias faziam, principalmente o cinematógrafo. A alteração da literatura e de seus modos de escrita já vinha ocorrendo antes mesmo do cinematógrafo, mas ganhou maior força a partir dele por esse aparato condensar as sensações vívidas e intensas aos quais os sujeitos estavam expostos na vida moderna. As coletâneas de crônicas *A Alma Encantadora das Ruas* (2012) *Cinematógrafo* (2009) *Vida Vertiginosa* (1911) e *A cidade* (2017) foram o material analisado para identificar como se deu o impacto na escrita a partir do diálogo com as novas tecnologias. Para a pesquisa foram realizadas leituras sobre a sensibilidade moderna; sensacionalismo; reforma urbana na cidade do Rio de Janeiro; história da crônica; a chegada do cinematógrafo na urbe carioca e seus impactos na vida dos sujeitos; associação entre literatura e técnica. Dentre os autores que foram lidos estão: Ben Singer, Hans Ulrich Gumbrecht, Marshall Berman e Walter Benjamin com textos que tratam de questões como a experiência urbana e a modernização; Flora Süssekind, Giovanna Dealtry, Julia O'Donnell e Renato Cordeiro Gomes sobre a literatura e modernidade em João do Rio; Jane Santucci e Nicolau Sevcenko sobre os novo ritmo de vida na urbe carioca; Hermetes Reis de Araújo, Valéria Guimarães sobre literatura e sensacionalismo, e Edgar Morin, Flávia Cesarino Costa e Jean Epstein sobre a história do cinema.

Palavras-chave: João do Rio. *Belle Époque*. Sensibilidade moderna. Literatura. Cinematógrafo.

ABSTRACT

GUIMARÃES, Lohane Cristine de Araujo. *Na epigraph in motion: the tense affinity between literature and technique in the works from João do Rio*. 2021. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

In the 80s, the researcher Flora Süssekind already indicated some trails of the technologies from the beginning of the 20th century, such as the panorama, the cosmorama, the stereoscope, the photograph and the cinematograph, in the works from João do Rio. Further, in the 90s, the professor Renato Cordeiro Gomes ended up corroborating this idea, up to a point, of a dialogue between the literary language and new technologies, which resulted in changes in the literary text. Inspired by the studies from Flora Süssekind (1980) and Renato Cordeiro Gomes (1996), the reflection that developed in this paper is about the tense dialogue of the writing with the new technologies in two moments, before and after the cinematograph. It was sought to show how João do Rio dealt with the modern ambience, marked not only by the arrival of technical innovations, but also by the urban renovation, the changes in the senses of speed, time and space, which besides altering the writing, also changed the perception and sensitivity of the subjects. In an attempt to compete with a series of images that were taking place in that moment, the literary text needed to become more provocative, affecting the reader, generating effects similar to those that the new technologies produced, mainly the cinematograph. The alteration in literature and its ways of writing has already been occurring even before the arrival of the cinematograph, yet it gained momentum as of that forthcoming as this apparatus condenses the vivid and intense sensations that the subjects were exposed to in the modern life. The collection of chronicles *A Alma Encantadora das Ruas* (2012), *Cinematógrafo* (2009), *Vida Vertiginosa* (1911) and *A cidade* (2017) was the analyzed material in order to identify how the impact took place in the writing from the dialogue with the new technologies. For the research some readings were taken about the modern sensitivity; sensationalism; urban renovation in the city of Rio de Janeiro; the history of the chronicles; the arrival of the cinematograph in the carioca city and its impacts in the life of subjects; the association of literature and technique. Among the authors who were read, there are: Ben Singer, Hans Ulrich Gumbrecht Marshall Berman and Walter Benjamin with texts that deal with matters such as the urban experience and modernization; Flora Süssekind, Giovanna Dealtry, Julia O'Donnell and Renato Cordeiro Gomes about literature and modernity in João do Rio; Jane Santucci and Nicolau Sevcenko about the new pace of life in the carioca city; Hermetes Reis de Araújo, Valéria Guimarães about literature and sensationalism, and Edgar Morin, Flávia Cesarino Costa and Jean Epstein about the history of cinema.

Keywords: João do Rio. *Belle Époque*. Modern sensitivity. Literature. Cinematograph.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Imagem ilustrada da revista Fon-Fon	55
Figura 2 – Imagem do Cinema Pathé no início do séc. XX	83
Figura 3 - Fotografia da saída dos espectadores do Cinematographo Rio Branco.....	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 SENSIBILIDADE MODERNA	12
1.1 Modernidade	12
1.2 Surge um novo observador	14
1.3 Rio de Janeiro: a cidade reformada	16
1.4 A história da crônica: o gênero da modernidade	21
1.5 A recepção crítica de João do Rio	31
2 A SENSACIONAL CIDADE MODERNA E A CRÔNICA DE JOÃO DO RIO	38
2.1 O espetáculo e a narrativa	38
3. AS CRÔNICAS E O CINEMATÓGRAFO DE JOÃO DO RIO	72
3.1 Uma breve história do cinematógrafo	72
3.2 O cinematógrafo no Rio de Janeiro	78
3.3 Luz, câmera... e a escrita de João do Rio	88
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a obra do autor Paulo Barreto, conhecido pelo pseudônimo João do Rio, foi em 2014, ano em que ingressei na faculdade de Letras, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Enquanto cursava a disciplina de Teoria da Literatura II, a professora Carmem Lúcia me convidou para participar do seu grupo de pesquisa, o LABELLE, Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Após estar presente em alguns encontros do grupo e ter lido obras de alguns autores do período, dentro de mim um interesse maior foi despertado pelas crônicas de João do Rio.

Ao meu ver, João do Rio foi capaz de traduzir na escrita a essência da vida moderna carioca no início do século XX, a partir de seus passeios pela cidade, experimentando-a e extraindo dela material para as suas crônicas. O olhar sempre atento do cronista conseguiu colher informações dos diferentes meios sociais pelos quais circulou, já que o nosso *flâneur* foi dos mais altos salões até os bairros mais miseráveis da cidade. Uma cidade que antes das reformas urbanas empreendidas pelo então prefeito Pereira Passos e pelo presidente Rodrigues Alves já carregava espaços sociais tão distintos, capazes de dividi-la em várias, em virtude de um passado colonial escravocrata.

Após as reformas urbanas e a chegada de diversas novidades tecnológicas como automóvel, bonde elétrico, iluminação elétrica, cinematógrafo, entre outros elementos, o modo de vida das pessoas na urbe se transformou, não havia como passar imune a tantas mudanças. A forma como os sujeitos conheciam a si mesmos e a sua própria cidade foi profundamente afetada por um ritmo de vida acelerado, com choques e sobressaltos a todo instante pelo contato com elementos que antes não faziam parte da realidade das pessoas. A partir dessa experiência com a “nova” cidade e suas novas tecnologias, o texto literário de João do Rio foi profundamente afetado, pois o autor buscou mimetizar na escrita os efeitos que essas novidades provocavam nos sujeitos e foram responsáveis por alterar sua sensibilidade e subjetividade.

Através das crônicas de João do Rio, consegui perceber como o autor tratou dessas alterações provocadas pelas novidades tecnológicas, que repercutiram nas transformações de hábitos e costumes, pelos quais era possível mostrar o quanto os sujeitos eram modernos. A necessidade de transparecer ao mundo que a capital da República era um símbolo do progresso fez com que o recém passado colonial da cidade fosse escondido para “debaixo do tapete” e com ele os hábitos e costumes, julgados atrasados e impróprios, também. Essa

espécie de apagamento não só ocorreu pela questão da passagem do tempo, que naturalmente faz com que o passado seja cada vez menos lembrado, mas também, e principalmente, por questões sociais. Os pobres representavam o atraso dessa cidade e eram em sua maioria negros, ex-escravos, o que para os governantes simbolizava a imagem de um país que deveria ficar para trás.

João do Rio não cumpriu exatamente com o desejo de Pereira Passos e Rodrigues Alves ao escrever crônicas que apontavam os aspectos miseráveis dessa cidade moderna, dando voz ao menos abastados. O cronista também não teve um pensamento totalmente alinhado ao de seus governantes quando por diversas vezes rememorou hábitos e costumes antigos que lhe suscitaram certa nostalgia em relação ao passado que deveria ser esquecido, ou ao menos não evidenciado, como o autor o fez em suas crônicas.

Ainda que seus textos tenham mostrado o cronista como um sujeito que deu voz aos pobres e valorizou o passado, é importante ressaltar que isso não elimina seu interesse pelas classes altas da sociedade e também pelas novidades. Esse interesse foi tão forte que suscitou uma escrita em constante diálogo com a técnica¹ dos aparatos visuais, principalmente o cinematógrafo. A grande questão da minha pesquisa é pensar, por meio da análise de crônicas das obras *A Alma Encantadora das Ruas* (2012)² *Cinematógrafo* (2009)³ *Vida Vertiginosa* (1911) e *A cidade* (2017), os impactos que o texto literário sofreu com a chegada das novas tecnologias, principalmente o cinematógrafo.

O diálogo tenso entre literatura e técnica se dá em virtude de a escrita tentar acompanhar um ritmo que não é dela, mas sim das tecnologias. Na tentativa de acompanhar o processo de modernização amplamente fomentado pelos aparatos visuais, para não perder seu espaço, a escrita teve que concorrer com a sucessão de imagens que eram projetadas pelos panoramas, quinetoscópios, estereoscópios e cinematógrafo. João do Rio foi um dos precursores dessa relação, literatura e técnica, ao inserir características das novas tecnologias em suas crônicas. O autor incorporou ao texto literário elementos como velocidade, imagens em *flashes*, simultaneidade temporal e descrição sensorial.

Desde o título do meu trabalho busquei representar o que João do Rio fez com sua escrita, a colocou em movimento. A epígrafe faz referência à escrita, uma escrita que tentava acompanhar o ritmo das sucessões de imagens projetadas nos aparelhos ópticos,

¹ Durante todo o trabalho chamo de técnica a tecnologia pós Revolução Industrial ligada aos aparelhos ópticos.

² Apesar de a primeira publicação da obra *A Alma Encantadora das Ruas* ter sido no ano de 1908, neste trabalho uso a edição de 2012, descrita nas referências bibliográficas.

³ Apesar de a primeira publicação da obra *Cinematógrafo* ter sido no ano de 1909, neste trabalho uso a edição de 2009, descrita nas referências bibliográficas.

principalmente o cinematógrafo, aparato de grande destaque na obra do autor, como se verá mais adiante e o novo ritmo da vida moderna, o movimento dessa vida captado pelas imagens projetadas.

A reflexão que desenvolvo neste trabalho sobre o diálogo entre literatura e novas tecnologias, na obra de João do Rio, tem como inspiração o estudo apresentado por Flora Süssekind nos 80 e as percepções de Renato Cordeiro Gomes nos anos 90. Segundo a pesquisadora, o novo horizonte técnico que se configurava no país no início do século XX acarretou na revisão da ideia de literatura, redefinida como técnica. Já para Gomes (1996), João do Rio, deslumbrado pelas novidades tecnológicas, aderiu à euforia da modernização e do progresso, mas não deixou de escrever narrativas sobre os excluídos da modernidade.

Seguindo linha de raciocínio similar a dos autores mencionados, aprofundarei o estudo sobre o diálogo de João do Rio com as novas tecnologias. O destaque dado ao primeiro cinema se dá em virtude dessa novidade reunir todos os elementos apresentados pelas tecnologias anteriores, como por exemplo, a velocidade, o encurtamento de distâncias, a simultaneidade temporal e as transformações nas noções de tempo e de espaço.

Para fins de organização textual, minha pesquisa será dividida em dois momentos, o primeiro antes da chegada do cinematógrafo e o segundo após a chegada do cinematógrafo. O primeiro capítulo do meu texto tem como objetivo: apresentar o contexto em que as crônicas foram escritas; a formação do novo observador que irá lê-las e também será receptor das novas tecnologias; a ambiência da cidade do Rio de Janeiro, mostrando como se deu a reforma urbana e a chegada das novas tecnologias, que impactaram no texto literário e a crônica como o gênero da modernidade.

Após essa apresentação geral do contexto do período e suas consequências sobre a escrita, no segundo capítulo mostrarei efetivamente como a literatura e os modos de escrita foram afetados pela tecnologia antes do cinematógrafo, através de uma imprensa sensacionalista, de aparatos visuais, da iluminação elétrica, dos novos meios de transporte, dentre outros fatores presentes nessa cidade remodelada, cujas novidades também foram responsáveis pela alteração da percepção e da sensibilidade dos sujeitos. Uma cidade abordada nos textos do cronista como espetacular, sensacional, com fatos cotidianos superestimados e elevados a grandes acontecimentos. É justamente essa escrita sensacional, imaginativa, que contribui também para a transformação da sensibilidade dos sujeitos.

Com o objetivo de se tornar tão provocativo quanto as novas tecnologias que transformaram a sensibilidade dos sujeitos, o texto literário teve que se modernizar, se tornar tão atraente quanto as imagens, nascendo daí o teor provocativo da crônica de João do Rio.

Mesmo antes das sensações vívidas do cinematógrafo chegar, outras tecnologias eram capazes de tocar profundamente nas emoções do sujeito e o texto literário não podia perder seu espaço para elas, sendo assim a escrita se apropriou dos elementos técnicos.

Com a chegada do cinematógrafo, a tendência de representar a velocidade, a descontinuidade, a simultaneidade temporal da vida moderna, oriundas das novas tecnologias, se tornou ainda mais forte, já que esse aparato concentrava os principais constituintes da vida moderna. A nova tecnologia exerceu forte influência na escrita de João do Rio, tornando-se nome de uma coluna do autor na *Gazeta de Notícias* e posteriormente livro. Tendo em vista a importância desse aparato para a escrita do cronista, o terceiro capítulo será dedicado à relação entre literatura e a técnica advinda do cinematógrafo, iniciando a partir de um verdadeiro passeio pela história do cinematógrafo, desde os aparatos visuais que vieram antes dele, suas transformações, até chegar quando o cinematógrafo enfim apareceu na cidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, tratarei da relação entre literatura e técnica, é o momento em que apontarei quais estratégias de linguagem foram utilizadas pela cronista para tecer essa relação.

Se antes da invenção do cinematográfico, o necrotério, o museu de cera, os panoramas, as ruas, as avenidas, as festas, as exposições, entre outros locais/acontecimentos eram a forma de realização visual do que os leitores recebiam dos jornais, afetando sua sensibilidade, mudando seu modo de percepção, com a chegada desse invento, o primeiro cinema assumiu por completo este lugar. O que era tratado com riqueza de detalhes, linguagem bombástica por uma imprensa de cunho sensacionalista, tinha sua ideia concretizada nas salas de cinema.

Portanto, minha pesquisa tem por objetivo estudar a relação entre literatura e técnica percebendo como a força da tecnologia que chegou na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, afetou a literatura e os modos de escrita. Essa tecnologia está presente antes mesmo da chegada do cinematógrafo, através do poder da imprensa em relação ao sensacionalismo, dos aparatos visuais, da iluminação elétrica e dos novos meios de transporte, e se intensifica com o primeiro cinema.

1 SENSIBILIDADE MODERNA

1.1 Modernidade

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo mundo hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade” (BERMAN, 1986, p. 15).

Considerando que no primeiro capítulo deste trabalho será abordado como temática principal a alteração da sensibilidade dos sujeitos na virada do século XIX para o XX, é preciso falar do termo modernidade, já que nesse período a cidade do Rio de Janeiro aspirava o que era ser moderno, abarcando inúmeras mudanças em sua estrutura física e nos hábitos/costumes de seus moradores, que provocaram essa alteração.

Não só a cidade moderna é a responsável pela alteração da sensibilidade dos sujeitos, como será possível perceber a partir da análise de crônicas de João do Rio, os próprios textos do autor provocavam mudanças nessa sensibilidade. Construídas a partir de uma observação atenta do cronista para a cidade que vinha se transformando, as crônicas carregam consigo, por meio de estratégias de linguagem, mencionadas posteriormente, elementos da modernidade que afetam a percepção dos sujeitos.

Farei uma breve passagem por este tema tão vasto que é a modernidade e impacta tanto na vida dos sujeitos e na escrita de João do Rio, para delimitar de qual modernidade estou tratando neste trabalho. Engana-se quem pensa que modernidade é somente o novo, o tempo presente. A modernidade é a coexistência de tempos, do passado e do presente, do eterno e do efêmero, segundo Baudelaire (1988). Isso porquê dentro do moderno, do novo, do presente se tem o eterno em virtude do sentimento que fica do passado, a nostalgia.

Olhando para a cidade do Rio de Janeiro desse período, João do Rio enxergou o que era ser moderno nos contrastes entre as ruínas de um prédio antigo e a abertura de grandes avenidas. Mesmo com as reformas urbanas e a chegada de inventos técnicos que representavam o que havia de mais avançado no período, a capital da República não traduzia por completo a imagem de um país desvinculado de seu passado, pelo contrário. Nos becos e vielas, nos morros, nos subúrbios, distante da Avenida Central, a voz dos negros, dos menos abastados ecoava à sombra de uma memória cultural que os reformadores queriam esquecer.

João do Rio transitou por todos esses espaços, ricos e pobres, avançados e atrasados, e nesses movimentos enxergou que o Rio de Janeiro era sim uma cidade moderna, não por ter

conseguido esconder sua história e propagar o que havia de mais novo, mas justamente pelo oposto disso, por ser essa coexistência de tempos que convivem no mesmo espaço. O autor, sempre atento ao que via, contou a história de um ano dessa cidade, o de 1908, na sua coletânea de crônicas *Cinematógrafo* (2009), acompanhando a modernidade dessa urbe em sua escrita.

Como afirmou o estudioso Hans Ulrich Gumbrecht em seu texto *Cascatas da Modernidade* (1998), há uma série de definições do que é modernidade ao decorrer do tempo e estas se sobrepõem umas às outras de maneira desordenada. Hoje a conhecemos, ainda que de forma genérica, como um processo que traz progresso, evolução para as pessoas em virtude do surgimento de novidades técnicas capazes de transformar a realidade cotidiana, desconstruindo costumes e inserindo novos hábitos, não é um conceito único e restrito a um tempo histórico.

Para este trabalho interessa-me, dentre os três períodos alcunhados modernos tanto pelo estudioso Marshall Berman, em seu livro *Tudo O Que é Sólido Desmancha no Ar* (1986) e por Hans Ulrich Gumbrecht em seu texto *Cascatas da Modernidade* (1998), o que mais impactou na história da visualidade, o marcado temporalmente pela virada do século XIX para o XX, no qual João do Rio escreveu. Esse período foi caracterizado pelo surgimento de aparatos modernos que tinham a visão como principal sentido para sua apreciação, transformando a forma como os sujeitos observavam e conseqüentemente experimentavam o mundo.

Alguns desses aparatos modernos que foram responsáveis por transformar a história da visualidade na virada do século XIX para o XX são o quinetoscópio, o mutoscópio, o estereoscópio e o principal deles, o cinematógrafo. Todos eles podem ser caracterizados por formas individualizadas de exibição de imagens em movimento. O que mais encantava as pessoas era a possibilidade de captar o movimento, algo que nunca havia acontecido antes.

Segundo afirma a professora e estudiosa Flávia Cesarino, no texto *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (1994), o quinetoscópio foi uma máquina inventada por Thomas Edison, em 1894, e possuía um visor através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em que apareciam imagens em movimento de lutas de boxe, bailarinas, cenas eróticas, números cômicos, animais adestrados ou quadros da Paixão de Cristo. O mutoscópio, inventado por Dickson, em 1895, também era uma máquina que mostrava imagens fotográficas por um visor. Eram imagens semelhantes aos fotogramas dos filmes, só que impressas em papel. Um mecanismo folheava essas fotos, dando ilusão de movimento.

O estereoscópio necessitava da utilização de outras partes do corpo, além da visão, para o seu funcionamento. O dispositivo ainda funcionou como base técnica para um grande número de máquinas semióticas posteriores (principalmente as câmeras fotográficas), entretanto, todo um conjunto de práticas e discursos fizeram deslocar a sua determinação e abolir a sua hegemonia no começo do século XIX.

Talvez a mais importante das novidades modernas para a transformação da história da visualidade tenha sido o cinematógrafo. A criação dos irmãos Lumière projetava uma sucessão de imagens em movimento, à escolha do operador da máquina. O pouco peso do cinematógrafo, que podia ser transportado de um lugar a outro facilmente, e o fato de câmera e projetor não utilizarem luz elétrica oferecia um esquema de *marketing* muito mais interessante do que outras tentativas feitas até então, mas sem sucesso, como o vitascópio, de Edison.

O sujeito, na posição de observador, tanto nas ruas quanto nos locais de exibição dos cinematógrafos, era submetido a uma enxurrada de estímulos. Na rua, pelos bondes elétricos, automóveis, dentre outros aparatos que exigiam demasiada atenção para não sofrer nenhum tipo de acidente e aceleravam o tempo, e no cinematógrafo pelo excesso de imagens em movimento que provocavam sensações diversas (choque, susto, medo, riso...) em um curto espaço de tempo.

1.2 Surge um novo observador

Com esse excesso de novidades não havia como o sujeito observador desse período permanecer o mesmo. Um novo tempo exige uma nova postura. O sujeito observador, definido por Jonathan Crary (1990) como um produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação, é aquele que vê dentro de um conjunto de possibilidades específicas, inserido em um sistema de convenções e restrições do seu momento. O observador da virada do século, no qual o cinema surge, é um observador propenso à experimentação, excesso de estímulos, o que demanda dele uma postura ativa e menos contemplativa, iniciando desde esse momento a relação de interação do personagem com o público.

Se é possível afirmar que existe um observador específico do século XIX, ou de qualquer outro período, ele somente o é como efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. Não há um sujeito observador prévio a esse campo em contínua transformação (CRARY, 1990, p. 14).

Para entender melhor como esse processo se deu, é válido retomar as ideias de observador desde a Idade Média até chegar a Modernidade Epistemológica, período em que a constituição do observador mais se aproxima do público cinematográfico. As cenas projetadas pelo cinematógrafo afetam os sentidos desse observador, que nesse momento não pode mais ser somente um mero contemplador do que vê. Seu corpo, por meio das sensações que o atingem, faz parte da observação.

Na Idade Média, o homem era parte da criação divina, cuja verdade ou estava além da compreensão humana ou era dada a conhecer pela revelação de Deus. Era tarefa humana proteger do esquecimento todo saber que tivesse sido revelado por Deus e tornar presente essa verdade revelada pela pregação. Da Idade Média ao início da Modernidade há uma sequência de inovações, representadas pela invenção da imprensa e descoberta do continente americano, apontando para a emergência de um novo tipo de subjetividade, na qual o homem passa a ser o produtor do conhecimento. No início da Modernidade o ser humano passa a se enxergar como centro do mundo, o qual recebe de Gumbrecht (1998) o nome de observador de primeira ordem.

Na metade do século XIX, o observador começa a se tornar mais consciente da sua constituição corpórea, “do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual” (GUMBRECHT, 1998, p.14) e isso é crucial para a sua percepção de mundo, pois transforma a experiência do sujeito com seu objeto, o mundo material. Além disso, o observador de segunda ordem tem consciência de que sua observação depende de sua posição, não só física, atrelada ao movimento, mas também em um sentido figurado e também da passagem. Vale ressaltar que “cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis” (GUMBRECHT, 1998, p.14). Por isso o observador/espectador do cinematógrafo possui uma postura mais ativa, pela mudança de perspectiva no processo de observação.

Há uma mudança na forma como as pessoas percebiam o mundo e a si mesmas a partir dos modelos clássicos de visão. A modernidade traz uma reconfiguração da percepção e por consequência dos espaços de representação que essa percepção ocupa. A observação, antes objetiva, distanciada, no contexto moderno passa a ser mais suscetível a sensações e estímulos nervosos.

O que tem início nas décadas de 1820 e 1830 é um reposicionamento do observador, fora das relações fixas de interior/exterior que eram pressupostas pela câmara escura e que vai em direção a um território não demarcado, no qual a distinção entre sensação interna e sinais externos torna-se definitivamente opaca (CRARY, 1990, p.32).

O cinematógrafo é uma dessas novas formas de manifestações visuais modernas que exigem um reposicionamento do observador, com uma postura menos contemplativa ao que assiste, mais ativa, que insere o espectador no processo de composição por meio dos sentidos afetados pelas imagens que vê e interação com os personagens. Há uma espécie de emancipação da visão nesse momento, um desmoronamento das estruturas rígidas que até então vinham ganhando destaque.

Esse reposicionamento do observador, que tem seu ápice com a chegada do cinematógrafo, por ser um aparato que condensa os diferentes elementos da modernidade, já vinha sendo percebido por João do Rio antes da chegada do primeiro cinema. O cronista, como mencionado no tópico *Modernidade*, não só levou aos seus leitores o que provocava a alteração da sensibilidade na cidade como também foi responsável por promover essa alteração através da sua escrita.

1.3 Rio de Janeiro: a cidade reformada

Tendo em vista que a transformação da sensibilidade é provocada pela reforma da cidade aliada às crônicas, proponho um breve percurso sobre o período que vai do final do século XIX ao início do XX, conhecido como modernidade, em virtude da forte presença dos aparatos visuais modernos, que alteraram a história da visualidade. A cidade do Rio de Janeiro se transformou em um centro vertiginoso da modernidade, receptora das novidades tecnológicas como o cinematógrafo e teve sua infraestrutura física reformada. A então capital da República, principal porto de entrada de imigrantes e mercadorias, carregava, segundo os reformadores, resquícios de um passado colonial, que mesmo com a independência em 1822, insistia em se fazer presente. Rodrigues Alves, o então presidente, atribuía à cidade a responsabilidade por impedir o progresso material do país através do desenvolvimento da cafeicultura paulista, já que o café produzido em São Paulo era o principal produto de exportação do Brasil e meio de crescimento econômico.

Buscando melhorar a imagem do Brasil perante o mundo, o presidente anunciou, em novembro de 1902, um plano de uma Grande Reforma Urbana para a cidade do Rio de Janeiro. Segundo o pesquisador André Azevedo, no texto *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e a ideias de civilização e progresso* (2016), foram cinco as razões oficiais justificadas pela esfera federal para a realização dessa reforma, são

elas: pressão de médicos higienistas na demanda por salubridade urbana; necessidade de legitimação do regime republicano diante do conjunto da população brasileira; necessidade de se ampliar o comércio externo a fim de se conseguir maior equilíbrio financeiro nas contas federais; tentativa de se responder à crise da capitalidade do Rio de Janeiro com o objetivo de tornar a cidade metonímia do Brasil e necessidade de se refazer a imagem da capital do Brasil a fim de facilitar a captação de mão de obra imigrante para a lavoura cafeeira.

Tendo em vista as cinco razões citadas acima para a reforma federal, é possível identificar que o ideal de progresso defendido por Rodrigues Alves priorizava questões técnicas, científicas e financeiras. Por sua vez, o prefeito Pereira Passos entendia a ideia de progresso nos campos da cultura, da ética urbana e da estética, por uma ética de progresso enquanto desenvolvimento de uma civilização e foi a partir desses princípios que pautou a reforma municipal.

A ideia de civilização de Pereira Passos era ponto crucial do que o prefeito entendia como progresso, isto é, o desenvolvimento de ações consideradas civilizadoras a partir de um conjunto de medidas proibitivas para impor uma nova ética urbana. Ser civilizado para o prefeito significava enquadrar-se aos novos hábitos e costumes pautados em tradições da elite, da qual Passos fazia parte, a despeito da tradição popular da cidade.

Durante sua gestão, o prefeito Pereira Passos iniciou a derrubada do Morro do Castelo, pois este representava, segundo o reformador, o atraso da tradição colonial. Parte do Morro do Castelo foi derrubada para a abertura da Avenida Central, atual Rio Branco. A *grande avenida*, expressão utilizada pela professora Annateresa Fabris, em seu texto *O espelho da avenida* (2000), passou a ser símbolo do progresso e vitrine do novo modo de vida material e intelectual representado pela modernidade.

A Avenida Central foi construída não só como meio de desenvolvimento portuário, objetivo primeiro da reforma federal, mas também como ideal de embelezamento da cidade. Sua obra, com fachadas imponentes e uma infraestrutura técnica com cabos de luz, fios de telefone, além de tecnologias modernas de calçamento viário, representava um progresso material que propiciava a ideia de civilização.

A arborização, os palácios, as lâmpadas elétricas, o calçamento e os amplos espaços para a circulação de veículos permitem, também, ampliar o olhar. A visualização dos prédios imponentes e sofisticados cria a atmosfera cosmopolita e o passante crê circular num tempo e espaço de progresso e civilização (FIGUEIREDO, 2019, p.20).

A avenida transmitia aos sujeitos a sensação de estarem em um tempo e um espaço novos, diferentes do que conheciam até então. A chegada de elementos modernos, circulantes nessa avenida, como trens e bondes elétricos, que possibilitavam a ligação de diversos lugares da cidade em curto espaço tempo, criou uma nova noção de temporalidade. Além disso, a coexistência de construções antigas e novas na avenida também impactou na ideia de tempo. Tradição e modernidade conviviam no Rio de Janeiro do início do século XX.

O novo espaço urbano da avenida, marcado por demolições e construções, reproduzia os três lemas que Rodrigues Alves e Pereira Passos tinham em comum ao abri-la: modernização, embelezamento e saneamento, todos ligavam-se uns aos outros. A modernização apareceu na melhoria do sistema de transporte e circulação de pessoas, o que em teoria facilitaria a locomoção da população de baixa renda, que após a reforma passou a morar nos subúrbios, até o trabalho, no centro; o embelezamento se apresentou sob a forma das construções grandiosas e imponentes na avenida, transmitindo ao mundo a ideia de uma cidade desenvolvida e moderna, ainda que não fosse na prática e o saneamento urbano se deu com a remoção da população pobre do centro por meio de justificativas salutareas.

Melhorar a condição insalubre da cidade do Rio de Janeiro era uma necessidade para os governantes, pois a imagem que a capital da República transmitia ao mundo não era atraente. O saneamento urbano fazia-se necessário, uma cidade limpa, sem resquícios de um passado colonial que remetia à sujeira e ao atraso, melhoraria as relações comerciais do Brasil com o mundo.

Aliado à questão salutar, cuja higienização ficou a cargo do sanitarista Oswaldo Cruz, diretor do serviço de Saúde Pública, os governantes queriam também fazer uma espécie de regeneração moral, retirando dos holofotes do centro urbano a população pobre, que remetia ao atraso, não condizente com a imagem de uma cidade moderna a qual o Rio de Janeiro estaria se transformado. Dessa forma, a população pobre foi removida dos cortiços onde morava no centro da cidade, subindo os morros ou indo para locais mais distantes. Nos cortiços, os moradores sofriam com a falta de higiene, que causava várias doenças. A situação continuou ruim no morro, sem saneamento básico ou qualquer auxílio do governo, o que mostrava que o interesse não era promover uma melhora na condição de vida dessas pessoas, mas sim escondê-las do novo ideal de vida moderno representado pela Avenida Central.

A *grande avenida* não representava todas as faces da cidade moderna. Havia um aspecto da cidade, que mesmo após tantas mudanças provocadas pela modernidade, continuava a existir, era o seu lado pobre, miserável, desigual, à margem de qualquer avanço,

que passou a coexistir com um Rio moderno, avançado. A modernidade não foi responsável por promover a desigualdade social, isso era algo histórico, mas ajudou a acentuá-la.

A população pobre, removida do centro e que foi morar no morro ou no subúrbio, não tinha acesso à modernidade na mesma medida que os mais abastados. Jamais conseguiria comprar um automóvel, por exemplo, símbolo de *status* e poder naquele momento ou uma roupa de alguma costureira ou ateliê francês, como as tantas que existiam na Rua do Ouvidor. O que lhes cabia nesse processo de modernização era só o desejo do consumo.

O deslocamento dos bondes e trens que levavam a população mais pobre do subúrbio ao centro para exercer suas atividades laborais e no final do dia retornar à sua casa, fazia circular também almas e crenças pela avenida, isto é, os desejos mais profundos que emanavam da subjetividade constituída pela modernidade.

Essa subjetividade moderna emergiu da mudança nas noções de tempo e de espaço a partir da reforma urbana e da chegada de novas tecnologias à cidade do Rio de Janeiro. A forma de ser e estar no mundo mudou pelo impacto que as novidades produziram na vida dos sujeitos. Um exemplo simples disso é o ato de atravessar a rua, algo que a princípio não exigiria tanto dos transeuntes, em virtude da velocidade dos novos meios de transporte, passou a requerer demasiada atenção, caso contrário, um acidente fatal poderia acontecer.

O excesso de estímulos aos quais as pessoas estavam expostas nas ruas também foi outro fator crucial para a construção de uma nova subjetividade. A cidade se transformou em um ambiente caótico em virtude do aumento da população urbana, da intensificação da atividade comercial e das novas formas de transporte rápido. O ritmo de vida ficou mais acelerado e o sujeito, exposto a isso, não podia passar imune.

Pensar a modernidade capitalista implica em refletir sobre as novas tecnologias inseridas no cotidiano da população e, por consequência, na percepção de tempo e espaço inaugurada a partir das reformas urbanísticas nas grandes capitais e nas interações entre indivíduo e máquina no campo do trabalho, da comunicação e do deslocamento (DEALTRY, 2018, p.196).

Apesar de estar distante das principais capitais do mundo, o Rio de Janeiro já vivia, no início do século XX, a turbulência das grandes cidades europeias modernas, questão abordada por Ben Singer (2001), “Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial”, que implicou na construção de uma nova sensibilidade.

Além da construção de uma sensibilidade moderna, a remodelação da cidade associada à chegada das novas tecnologias visuais interferiu diretamente na forma como os sujeitos viviam, transformando seus hábitos e costumes, cada vez mais próximos aos franceses, cujo país representava o que havia de mais avançado. Era preciso se modernizar em todos os aspectos para acompanhar o novo ritmo de vida.

Retomando o ideal de progresso defendido por Pereira Passos enquanto desenvolvimento de uma civilidade nos aspectos culturais, éticos e estéticos da sociedade e associando-o à consequência da chegada das novidades, é possível perceber a necessidade que se fez de uma espécie de reformulação da sociedade, isto é, impor novos hábitos e costumes que a tornasse mais “civilizada”. O prefeito havia instituído um conjunto de regras impositivas que não respeitavam as tradições culturais de cada grupo social.

Dentre as ações que constituíam o conjunto de regras estavam interdições quanto à circulação de pessoas (vendedores ambulantes, capoeiras e até mesmo cães vadios eram impedidos de transitar por determinados espaços da cidade); proibição de expressões de ritmos, danças e folguedos tradicionais, o que ilustra um desrespeito em relação às tradições culturais de determinados grupos sociais, como os negros, por exemplo, sobre quem essa medida mais pesava; distribuição de moradias populares visando o saneamento urbano, isto é, retirada da população pobre do centro urbano, de forma violenta e alto investimento na qualidade de vida da zona sul, demonstrando um valorização dos espaços ocupados pelos mais ricos em detrimento daqueles ocupados pelos mais pobres.

Todas essas regras, implementadas por Pereira Passos, que tentaram instituir uma espécie de ordem numa cidade onde coexistiam a ordem e a desordem representados, a primeira pelas classes média e alta da sociedade, com seus hábitos e costumes europeizados e a segunda por uma população pobre, composta majoritariamente por negros recém libertos e com práticas sociais condenadas pelos governantes, foram autoritárias e violentas com a população mais pobre. Entretanto, essa mesma população, vista como responsável pelo atraso da civilização, era quem prestava serviços constantemente à elite urbana civilizada.

Ao tentar impor um padrão de civilidade urbana burguesa e europeia a uma tradição escravista e culturalmente heterogênea, o prefeito precisou do auxílio dos intelectuais, pessoas capazes de desenvolver argumentos de autoridade para persuadir os sujeitos a absorverem o novo modo de vida. Por meio das crônicas escritas por João do Rio, os leitores foram estimulados a adotar uma nova forma de caminhar, a como se comportar, por onde poderiam/deveriam andar nessa nova cidade, de maneira sutil, sem utilizar frases autoritárias ou verbos de imposição, só com exemplos práticos da vida cotidiana.

1.4 A história da crônica: o gênero da modernidade

Além de ter sido responsável pela construção de uma nova sensibilidade, a crônica foi importante no contexto da modernidade carioca de início do século XX não somente porque auxiliou na imposição de novos hábitos e costumes, mas também porque ajudou os sujeitos a compreender como funcionava essa cidade remodelada. Misturando realidade e ficção, os dois campos por onde o gênero perpassa, os cronistas contaram a história da cidade carioca moderna e João do Rio se destacou por isso, pois não somente construiu enredos desse cenário, mas também inovou na forma como contou as histórias, propondo um diálogo da técnica presente na vida moderna com a sua escrita, mas isso veremos mais adiante, agora é o momento de se aprofundar um pouco mais no gênero e sua relação com a urbe carioca.

É difícil contar a história de um gênero tão multifacetado como a crônica, que em virtude de sua abrangência de formas e temas não permite ao estudioso uma definição simplificada do que é. Engana-se quem tenta enquadrar a crônica dentro de um conjunto de características pré-estabelecidas por críticos e pesquisadores como Antonio Candido (2003), Thiago Mio Salla (2010), Davi Arrigucci (1987), entre outros, endossando atributos que, como bem pontua a professora Maria Cristina Ribas, em seu texto *Destecendo a rede conceitual da crônica: discussões em torno da crítica e projeções no ensino do gênero menor* (2013), podem ser redutores e não permitem uma reflexão teórico-metodológico do gênero.

Buscando traçar uma cronologia do gênero, perpassarei por diferentes abordagens teóricas até chegar à relação da crônica com a cidade e sua importância no processo de modernização do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX. Vale ressaltar a importância da crônica como forma de construir a narrativa das transformações pelas quais a cidade passou com a reforma urbana, a chegada dos inventos óticos e suas consequências na construção de uma subjetividade moderna.

O gênero que hoje conhecemos como crônica tem sua origem, segundo a pesquisadora Paula Cristina Lopes, no texto *A crônica (nos jornais): O que foi? O que é?* (2010), na Europa Medieval e Renascentista, como um gênero histórico, com seus primeiros registros em Portugal, no século XII. Os textos “abrangiam ou a vida ou reinado de um monarca, seus sucessos políticos-militares, ou a vida de corporações religiosas e de seus membros mais ilustres” (RIBAS, 2013, p.3). Essa definição primeira da crônica, muita mais próxima a um

relato histórico, se transformou com o passar do tempo, mas pode ser considerada como basilar ao gênero.

Na França do século XIX, de onde o Brasil importou características similares do gênero, a crônica matinha, ainda que de forma distinta do século XII, a proximidade com o relato histórico. Segundo a professora Lúcia Granja, no texto *Crônica. Chronique. Crónica*. (2015), a crônica francesa, de 1835-1840, possuía uma lista de assuntos variados, conservando a realidade dos fatos tais como ocorriam, fazendo um repertório dos temas da semana, numa hierarquia de assuntos. Dentre esses assuntos estava sempre a política, que em virtude da censura não podia ser abordada de forma explícita, e a crônica era um meio para tratar do tema.

A censura sobre o texto impresso pairava a França desde o final do Primeiro Império e durante toda a Restauração, segundo o professor Alain Vallaint, no texto *A crônica no século XIX: as metamorfoses midiáticas de um gênero literário* (2015), por isso era difícil tratar de temas tão polêmicos, mas necessários, como a política. Ao abordar esse assunto, ainda que de forma subliminar, por meio da sedução e distração do público, a crônica alcançou grande sucesso no país e quando veio para o Brasil trouxe consigo a fórmula, guardadas as devidas proporções.

No Brasil de final do século XIX, os assuntos relativos à política funcionavam como “pilares da crônica” (GRANJA, 2015, p.90), adaptando o modelo francês da crônica a nossa realidade. A explicação para a incorporação da política ao gênero se deu em função da expulsão do verdadeiro debate político de seus lugares institucionais. O país vivia um momento de afirmação da independência e a circulação da imprensa no século XIX, o jornal era o veículo de comunicação onde publicava-se a crônica, foi um caminho para a difusão do nacionalismo.

Além da política, diversos outros assuntos eram temas da crônica em virtude da pluralidade temática que existia nos jornais “[...] temos procurado definir a plasticidade do espaço das páginas dos jornais como outra fonte para os assuntos desenvolvidos na crônica, bem como para os tons empregados por esse texto, ou seja, temos a própria estruturação das páginas e rubricas como forma de definição do gênero textual jornalístico” (GRANJA, 2015, p.90).

A elasticidade constitui-se como uma característica importante do fazer jornalístico. De acordo com Lúcia Granja, textos diferentes dividiam o mesmo espaço do rodapé do jornal, onde a crônica era publicada, com variações na altura das linhas e por consequência no espaço

ocupado pelo rodapé. No Brasil, esse lugar era mais adaptável ainda do que na França. Não havia periodicidade exata nem mesmo nos romances-folhetim.

Essa coabitação de textos no rodapé do jornal está presente na crônica no século XIX, segundo Lúcia Granja, sob a mescla das rubricas⁴ “Variedades”, por abordar o tema da política exterior, assunto de suma importância à crônica brasileira e “Folhetins”. Entretanto, com o passar do tempo, as “Variedades” passaram a tratar cada vez mais de assuntos diversificados, sendo assinadas por pseudônimos.

[...] parece-nos que as « Variedades » se teriam combinado com a sociabilidade reduzida da vida carioca à época (que determinava a não regularidade na periodicidade dos vários tipos de folhetim), e que seu espírito de diversidade, sempre atento à política, se teria adaptado àquele do entretenimento, formando as bases da crônica brasileira do XIX, cada vez mais carregada de literatura e ficção ao longo daquele século e do XX (GRANJA, 2015, p.96).

O que Lúcia Granja alcunhou de “Variedades”, o estudioso Thiago Mio Salla chamou de “folhetim” e, associado ao “romance folhetinesco”, culminaria no que conhecemos hoje como crônica. O autor apresenta em seu texto *O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero* (2010), o “folhetim” como sendo crítica de teatro, resenha de livro, dentre outras modalidades textuais que misturadas ao “romance folhetinesco” ocupavam o espaço do rodapé do jornal.

Segundo Thiago Mio Salla, esse “folhetim”, “ancestral da crônica”, nas palavras do próprio autor, que combinava romance folhetinesco, crítica literária, ficção e variedades, tinha como características uma extensão mais longa do que o gênero atualmente tem, era publicado geralmente aos domingos, na primeira página do jornal e seu principal objetivo era unir os diversos discursos dos fatos da semana.

É importante ressaltar que por mais que a crônica tenha chegado ao Brasil sem o mesmo compromisso com a referencialidade, próximo ao relato histórico e ao comentário “objetivo”, como era a crônica francesa dos anos 1830-1840, o gênero ainda possuía alguma preocupação em informar e comentar, como afirma Thiago Mio Salla. Com o passar do tempo, de acordo com o crítico Antonio Candido, a crônica foi se distanciando cada vez mais dessa preocupação em detrimento do entretenimento. A linguagem mudou, ficou mais leve, descompromissada, se afastando da lógica argumentativa e da crítica política.

Para Lúcia Granja, quando a crônica chegou ao país, abriu espaço para a invenção, “o folhetim-variedades brasileiro guardaria a política, mas tomaria o itinerário da invenção”

⁴ No texto *Crônica. Chronique. Crónica.* (2015), Lúcia Granja apresenta rubrica como sendo “o espaço regularmente atribuído por um periódico – notadamente pelos jornais diários - a certo tipo de notícia e de escrita” (GRANJA, 2015, p.88).

(GRANJA, 2015, p.98), como eram os casos de José de Alencar e Machado de Assis. A crônica brasileira tinha uma linguagem própria do romance, mediada pela ficção e com continuidade da história para o dia seguinte. José de Alencar foi precursor desse tipo de publicação, destacando-se por sua coluna *Ao Correr da Pena*, de 1854 a 1855, no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio de Janeiro*.

Na coluna, José de Alencar escrevia textos com uma linguagem lúdica, isto é, precisava noticiar com graça, conjugando jornalismo e literatura, referencialidade e ficção, ao ligar os pontos heterogêneos com os quais se deparava. Segundo Lúcia Granja, tanto José de Alencar quanto Machado de Assis utilizavam da autorreferencialidade, ou seja, escreviam crônica sobre a própria crônica e o fazer do cronista como forma de integrar jornalismo e literatura.

Machado de Assis demonstrou interesse pelo gênero, destacando sua fluidez, novidade e algo que alcunhou de “o útil e o fútil” (SALLA, 2010, p. 138). Para Machado, a crônica se valeria dos temas aparentemente fúteis dos quais tratava como uma etapa para alcançar o que considera como útil e instrutivo, assim sendo, a crônica brasileira introduziria o banal e a partir dele teceria grandes reflexões.

Assim como aconteceu na França, o modelo de crônica com destaque para as questões políticas, ainda que conteúdos culturais fossem abordados, implícita ou explicitamente, sobre a cidade de Paris, foi sendo substituído no Brasil. Segundo Alain Vaillant (2015), foi em 1836 que Delphine Girardin, “escritora e egéria” (2015) do jornal *La Presse*, fundou efetivamente o gênero crônica, com seus próprios códigos e estratégias.

De acordo com Thiago Mio Salla, Machado de Assis foi o responsável, no Brasil, por reformular o gênero e inserir nele características que permanecem até os dias de hoje. O autor buscou se afastar da argumentação e da crítica política para construir um texto mais poético, com uma linguagem leve, dialógica, que se aproximasse a uma conversa informal com o leitor, persistindo na ideia de uma temática variada, mas não conseguiu romper por completo com o formato do folhetim⁵, sua escrita, segundo afirma Antonio Candido (2003), ainda carregava o corte leve do artigo de rodapé.

⁵ Vale ressaltar aqui que “folhetim” foi o termo utilizado pelo crítico Antonio Candido para se referir ao gênero que posteriormente se tornaria crônica, “um artigo de rodapé sobre as questões do dia, - políticas, sociais, artísticas, literárias” (CANDIDO, 2003, p.89).

Mesmo não tendo se desvincilhado por completo do velho formato do folhetim variedades brasileiro⁶, Machado inaugurou uma ideia que se discute até os dias atuais sobre a crônica, sua suposta menoridade ou, como o autor chamou, “o útil e o fútil”. A crônica não se restringiria ao papel de entretenimento e relato de frivolidades. Através de uma presumida insignificância, construída muitas vezes pelos próprios cronistas, que rebaixariam seu trabalho para propositalmente torná-lo mais persuasivo, o gênero exerceria a dupla função de entreter e instruir, pois chamaria a atenção para algo mais pessoal e reflexivo do que a objetividade dos fatos cotidianos abordados.

Dessa maneira, tal rebaixamento não poderia ser lido pejorativamente, mas apenas como uma estratégia retórica do cronista para, por meio de uma suposta humildade, dignificar sua condição e ampliar as possibilidades de êxito de seu intento semiótico de sensibilizar e atingir o leitor (SALLA, 2010, p. 134).

Antonio Candido, no texto *A vida ao rés-do-chão* (2003), ao falar da história da crônica e sua evolução no Brasil, corrobora essa ideia de menoridade do gênero, mas não como algo pejorativo e sim como uma estratégia para persuadir o leitor. O crítico apresenta alguns motivos que justificam essa pressuposta menoridade, são eles: O fato de a crônica não atribuir prêmios aos cronistas, como normalmente acontece com escritores de outros gêneros; o ajuste do gênero à sensibilidade do dia a dia por meio dos assuntos e da composição aparentemente solta, por se fazer desnecessária; a sua despreensão a humanizar e em consequência disso recuperar uma profundidade de significado e uma forma e o trabalho com as miudezas do cotidiano, mostrando nelas uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade.

O “rés-do-chão” (CANDIDO, 2003) da crônica se daria não só pelo lugar físico que ela ocupava no jornal, o rés, o rodapé do veículo de comunicação, mas, segundo aponta Antonio Candido, como visto acima, por sua despreensão com uma composição supostamente solta, o que na verdade a faz grande na persuasão, pois permite que se aproxime do leitor ao tratar de temas com os quais se identifica com “uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural” (CANDIDO, 2003, p.89). Essa linguagem da qual fala Candido pode ser caracterizada pela proximidade da escrita com a oralidade, se afastando dos beleztrismos da literatura e ficando mais perto do leitor, do seu tempo.

Dentre esses traços da crônica levantados por Candido, o da menoridade é um atributo que reverbera na voz de vários outros críticos e que Maria Cristina Ribas (2013) discorda. Segundo a pesquisadora, os estigmas que se sedimentaram sobre a crônica pelos críticos se

⁶ É importante mencionar aqui que “folhetim-variedades brasileiro” foi o termo utilizado pela pesquisadora Lúcia Granja para se referir ao gênero que posteriormente se tornaria crônica (GRANJA, 2015, p.98).

deram por não saberem lidar com a pluralidade de textos sob o mesmo rótulo, sendo o mais forte deles o de que a crônica é um gênero menor.

A autora argumenta que esse “jogo de autoprojção ao avesso”, ou seja, o suposto rebaixamento do gênero ao tratar de assuntos banais, miúdos do cotidiano para a partir disso levar o leitor a fazer grandes reflexões, na verdade não possui muita serventia à massa, que é quem consome o produto.

A suposta menoridade da crônica, ao tratar de assuntos da vida cotidiana, e a utilização de uma linguagem próxima ao leitor, isto é, que se acerca da naturalidade da fala trivial, funcionam como estratégias comerciais para a atração do público. A despreensão temática atrelada ao uso de uma linguagem que a humaniza, que se ajusta à sensibilidade das pessoas, sem se valer de uma escrita gradiloquente, de acordo com a fala Antonio Candido, retiram a crônica do cânone para fazer dela uma literatura mais acessível a qualquer tipo de leitor. “Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas [...] Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse” (CANDIDO, 2003, p.89). Para o crítico, a crônica não faz parte da “grande literatura”.

A crônica é para o jornal uma mercadoria que requer comprador e sua suposta menoridade funciona como estratégia de venda desse produto. Além disso, outros fatores fomentaram a mercantilização da crônica, no início do século XX, como por exemplo, o desenvolvimento dos sistemas de transporte, a regularização dos serviços dos Correios, possibilitando a entrega regular das assinaturas dos periódicos e a incorporação de técnicas como a fotografia, a linotipia e máquinas que aceleravam a produção dos periódicos e facilitaram a absorção do jornal pelo público.

Com o jornal em ascensão, o novo gênero, moderno por submeter-se “aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna” (ARRIGUCCI, 1987, p.53) reproduziu-se nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos.

Como bem coloca Maria Cristina Ribas, é preciso pensar o gênero crônica dentro de suas condições de produção, e tendo o jornal como seu palco, em um contexto de intensas reformas como a modernidade, a crônica, mesmo sendo um texto diferente de outras modalidades jornalísticas como as reportagens, matérias e artigos, que constroem um ponto de vista objetivo e distanciado, seguindo regras específicas de composição, busca suprir as necessidades do discurso jornalístico, novidade e urgência, ao ficcionalizar o presente, isto é, inserir ficção no relato das observações do presente. Dessa maneira, a crônica aproxima-se das demais modalidades jornalísticas, pois de certa forma aborda temas da ordem do dia.

O cronista supre a necessidade de contínua contemporaneidade do jornal, da qual fala Thiago Mito Salla, por meio da linguagem literária, que através de estratégias de atualização temporal aborda temas do passado como se fossem atuais. João do Rio é um dos cronistas que se destaca por isso, com sua escrita versátil, capaz de passar por diversos gêneros, dentre eles reportagem, conto, teatro, busca trabalhar em suas crônicas com imagens prosaicas da vida cotidiana, pressupondo o perfil de interlocutor do veículo em que publica, o jornal, como alguém mais interessado em uma leitura rápida e prazerosa.

Além da atualização temporal por meio da linguagem e por trabalhar com imagens da vida cotidiana, João do Rio atrai a atenção dos leitores por construir uma relação íntima com eles e para isso se vale do narrador personagem e do narrador testemunha, abdicando do uso da terceira pessoa. Essa suposta relação de proximidade, construída pela escrita, beneficia o cronista na tarefa de impor novos hábitos e costumes.

Segundo José Castello, no texto *Crônica, um gênero brasileiro* (2007), os leitores supõem que o cronista conta histórias reais não só pelo gênero ser publicado em veículos de comunicação de prestígio, o que pressupõe credibilidade, mas também pelo uso da primeira pessoa, evocando a ideia de uma confissão. Esse teor de veracidade dos acontecimentos que a crônica tem faz com que quem a leia pense estar diante de um documento histórico.

[...] a crônica constrói simbolicamente o documento historiográfico com base no poder de observação do cronista, em que se expressam diversas formas de representação da realidade de seu tempo. Nessa categoria, a crônica torna-se um documento à medida que transmite às gerações futuras o retrato de sua época (SANTUCCI, 2015, p.19).

Apesar de nos ajudar a construir um panorama da época em que está inserida, a crônica não pode ser entendida como um documento, um retrato de seu momento a ser passado para as gerações futuras, pois ela é um gênero literário e como tal ficcionaliza a realidade, não tem a necessidade de apresentar dados reais. A crônica não é um relato histórico, ainda que o cronista extraia observações da realidade para construir seu texto, sua pretensão não é torná-lo uma fonte documental, é um texto que trabalha com a inserção da ficção na leitura que o cronista faz da realidade. Sendo assim não há necessidade de dados exatos sobre o mundo real, como seria necessário em um relato histórico.

Como literatura que é, o gênero representa, a partir de alegorias, figurações, as intenções do cronista, que no início do século XX servem ora ao propósito de auxiliar na construção de uma cidade moderna e civilizada, conforme os interesses de Pereira Passos, ora de criticar as ações reformadoras quando julgava necessário. Na tarefa civilizadora, o escritor

se vale de exemplos ficcionalizados da vida cotidiana com o objetivo ensinar novos hábitos e costumes em detrimentos dos antigos.

Assim como faz com os hábitos e costumes antigos para construir novos, a crônica também demole e reconstrói figurativamente espaços físicos da cidade. Esse processo de destruição e reconstrução da estrutura social e do espaço físico marcou todo o período de modernização da cidade do Rio de Janeiro e sendo a crônica constituída pela observação do cronista de sua realidade, tal ambivalência, caracterizada pela coexistência de passado e presente na urbe que o processo de destruição e reconstrução representa, não escaparia à escrita.

A crônica exerce através da escrita função similar ao que Pereira Passos fez com a reforma municipal, funciona como um resquício da permanência do passado da cidade ao mesmo tempo em que institui o novo. A permanência se dá pelo papel do gênero de unir discursos diversos, neste caso fragmentos dispersos da realidade e ao fazer essa união institui o novo, um novo que carrega traços do antigo.

A crônica constrói a narrativa da reforma, que irá apresentar aos seus leitores com exemplos dos novos modos de vida como estratégia para persuadi-los e incorporá-los à nova realidade. A escrita, que representa uma cidade construída por meio do trabalho do cronista, com ações definidas para os sujeitos sobre como se portar nesse espaço, evidencia a importância de dominação e reterritorialização que a palavra possui.

“Representar a cidade era um modo de dominá-la, de reterritorializá-la, nem sempre de fora do poder” (RAMOS, 2008, p. 142). Assim como os governantes, os novos literatos reorganizaram os espaços urbanos da cidade, só que estes não precisaram demolir prédios ou construir monumentos, foi por meio de estratégias da linguagem como a presentificação do passado, o simulacro de verdade, o narrador personagem e o narrador testemunha, dentre outras, que redefiniram a cidade.

A cidade física, com suas novidades modernas e reforma urbana, ao ser percorrida pelos sujeitos fazia com que eles se perdessem, já a cidade construída pelos cronistas na escrita, além de auxiliar no processo de dominação e organização, a critério dos governantes, auxiliava no processo de compreensão dessa nova cidade por parte de seus habitantes.

Segundo Jane Santucci, no livro *Babélica Urbe. O Rio nas crônicas dos anos 20* (2015), o Rio de Janeiro se tornou uma verdadeira *cidade labirinto* após tantas mudanças. Suas ruas e signos necessitavam da ajuda de um intelectual (escritores, jornalistas, entre outros) que a decifrasse e assim eles o faziam, por meio das crônicas. A crônica funcionava como uma espécie de mapa para se caminhar por esse labirinto, mas além disso, o gênero foi

responsável por organizar essa cidade, recontar a narrativa da urbanização unindo seus fragmentos dispersos.

Nesse contexto de modernidade, a crônica exerce o mesmo papel que desde Alencar, um dos grandes nomes do gênero, vinha desempenhando, unir diferentes discursos.

Nesse sentido, tal narrativa imitaria não a vida cotidiana, mas a linguagem jornalística que procura dar unidade ao disperso na medida em que vai organizando (e ajudando a construir) discursivamente o espaço social (SALLA, 2010, p. 131).

O cronista une os fragmentos dispersos da cidade, caracterizados pela coexistência de tempos no espaço urbano e concilia a temporalidade fragmentada dessa cidade em sua escrita, ou seja, ele organiza o espaço social no discurso. Segundo o estudioso Julio Ramos, a construção da narrativa dos segmentos isolados da cidade seria possível por meio do que ele intitulou de a *retórica do passeio*, o que nos remete à ideia do *flâneur*.

No passeio, o sujeito ordena o caos da cidade, estabelecendo articulações, suturas, pontes, entre espaços (e acontecimentos) desarticulados. Por essa razão podemos ler a retórica do passeio como uma encenação do princípio da narratividade na crônica (RAMOS, 2008, p.146).

O *flâneur*, figura construída por Baudelaire, é abordado por Walter Benjamin (1938) em sua escrita, como uma espécie de viajante moderno que passeia pela cidade, isto é, transita por todos os espaços da cidade observando a confluência de tempos, os aspectos diversos que a compõem e faz dessa cidade sua casa. É um personagem da vida moderna criado por Benjamin para que possamos entender a modernidade. Em suas andanças observa não só o presente, mas também o passado dessa cidade que vai se transformando. Conhece tão bem a cidade que sabe determinar seus tipos, traçar perfis, é também uma espécie de detetive. A multidão da vida moderna o abriga, se mistura aos outros sujeitos e se esconde no meio deles para continuar sua observação sem ser identificado.

Se o século XIX foi dominado pelo modelo de cronista que raramente vai às ruas e, quando vai, dirige-se aos eventos políticos e aos da própria classe social, o século XX verá nascer a figura do cronista que se mistura ao povo, perde-se na nascente multidão, em suma, o cronista *flâneur*, cujo exemplo máximo será João do Rio (DEALTRY, 2016, p.141).

Nas palavras de João do Rio, cronista famoso na ação de flunar, em seu texto de abertura da obra *A Alma Encantadora das Ruas* (2012), o autor define o que é esse ato: “Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (RIO, 2009, p. 22).

Esse olhar do *flâneur*, além de muito atento e detalhista, é um tanto quanto investigativo, afinal é preciso ser curioso para explorar uma cidade, conhecer seus hábitos, seus indivíduos e poder traçar seus tipos físico e espacial. O *flâneur* coaduna o olhar a princípio casual e desprezioso de quem caminha pela cidade ao de um observador atento, investigador.

Combina o olhar casual daquele que passeia com a observação atenta do detetive, vê a cidade ampla como uma paisagem e fechada como um quarto: instaura um modo complexo de visão, construído através de sobreposições ou sequências de diferentes formas de espaço, de descrições, de imagens (PEIXOTO, 1994, p.84).

Walter Benjamin, em seu texto *Paris do Segundo Império* (1994), mostra que a importância da figura do *flâneur* está justamente em sua capacidade de tirar minúcias, vestígios do asfalto da cidade através de seu olhar múltiplo, isto é, vivenciar a atmosfera moderna, transitar por todos os espaços, observando-os com atenção. O *flâneur* é um produto da vida moderna e da Revolução Industrial, sem precedentes, um transitório na cidade, mas ele não simplesmente lamenta-se a respeito da transitoriedade, ele se alimenta dela.

Dessa forma, o perambular desinteressado pela cidade não é só uma forma de experimentar, mas sim um modo de representá-la, contando o que se viu. O *flâneur* cronista faz da observação dos tempos e espaços coexistentes na cidade estratégia para construir sua escrita. A cidade fragmentada pela modernidade, isto é, onde coexistem diversos tempos e espaços marcados pela chegada das novidades tecnológicas e reforma urbana, tem sua narrativa reorganizada pelo olhar do *flâneur* cronista.

Finalizo esse “passeio” pela história da crônica me questionando como um gênero tão rico pode ser considerado menor por alguns pesquisadores. É uma questão que até o momento não consigo explicar. O que posso dizer, a partir das diversas perspectivas apresentadas nesse estudo, é que só sendo muito grande, no sentido figurado da palavra, para conseguir transitar entre mundos tão diferentes como jornalismo e literatura.

A grandiosidade da crônica não se restringe ao fato de estar na intersecção de literatura e jornalismo, e surpreendentemente conseguir atender às duas demandas, da durabilidade e da efemeridade, da ficção e da realidade, mas também em sua capacidade de acompanhar um processo tão tenso e conflitante como a modernidade por meio de estratégias de linguagens criadas a partir das novidades técnicas. O que também faz esse gênero grande é sua potencialidade de promover reflexão sobre o momento do qual trata, com qualidade literária.

1.5 A recepção crítica de João do Rio

João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, comumente conhecido pelo pseudônimo João do Rio, nasceu em 5 de agosto de 1881, na cidade do Rio de Janeiro e morreu no ano de 1921 na mesma cidade. Filho do educador Alfredo Coelho Barreto, adepto à Doutrina Positivista de Auguste Comte, e da dona de casa, mulata, Florência Cristóvão dos Santos, recebeu em seu seio familiar os elementos que o ajudaram em sua formação como indivíduo.

Muito jovem, aos 17 anos, iniciou sua atividade na imprensa, onde se pode dizer, encontrou seu lugar. Publicou seus primeiros artigos em *A Tribuna* e em *A cidade do Rio*, periódico do qual se tornou colaborador fixo. No respeitável jornal *O Paiz* começou a realizar colaborações eventuais aos 20 anos. Com 21 ingressou na *Gazeta de Notícias*, por onde permaneceria pelos próximos 12 anos. Sua vida jornalística, iniciada tão precocemente, parecia ser um indício do quão importante o escritor se tornaria para o jornalismo brasileiro.

João do Rio inovou os periódicos brasileiros ao trazer a reportagem para os jornais, mas além disso era diferenciado por sua forma de vivenciar aquilo que escrevia, de experimentar as ruas da cidade moderna sobre a qual produziu um verdadeiro mapa, indo dos espaços frequentados pela mais alta classe até aqueles subjacentes à miséria.

Paulo Barreto fez das suas crônicas não uma obra-prima da literatura brasileira, mas sim a descrição da própria vida no Rio de Janeiro do início do século XX em todos os seus aspectos: morais, mentais, políticos, sociais e mundanos. Seus textos refletem a experiência urbana do sujeito na vida carioca vertiginosa da modernidade e tem a cidade como principal protagonista.

Para compreender a dimensão da obra de João do Rio, embasarei esta etapa do meu estudo nas diferentes formas como a obra do autor foi recebida. Buscarei traçar uma linha cronológica da recepção crítica do autor, começando por seus contemporâneos, até chegar aos dias atuais.

A partir da reconstituição crítica da obra de Paulo Barreto, acredito ser possível entender porque o autor, mesmo não tendo conseguido conquistar a simpatia de escritores como Monteiro Lobato e Lima Barreto, obteve a admiração de muitas pessoas ainda em vida, prova disso foi seu enterro ter se tornado um grande acontecimento.

Baseando-se nos estudos de Chirley Domingues (1996), Rodrigo Gonçalves Sobrinho (2016) e em minha própria leitura de alguns críticos, é possível cogitar como João do Rio era

julgado por seus colegas literatos a partir de sua própria obra *O momento literário* (1907). O projeto tinha como objetivo ser um inquérito sobre o cenário literário brasileiro, com questões relacionadas a diferentes autores, tendo exceções como Lima Barreto e Monteiro Lobato, o que dá indícios de uma tensão entre Paulo Barreto e os autores citados.

Gonçalves Sobrinho (2016) ressalta que dentre as respostas dadas pelos entrevistados, João do Rio não foi citado como um nome importante da literatura do período. O pesquisador explica que esse fato se deu, talvez, pois no momento em que foram realizadas as entrevistas o cronista não tinha um número expressivo de publicações, fazendo parte ainda de um grupo marginal de jovens escritores.

A ausência de respostas de nomes de destaque da literatura brasileira, quando abordados por João do Rio para a realização do inquérito, desnuda o desconforto desses em relação ao jovem jornalista. Machado de Assis é um desses nomes e Paulo Barreto aborda no texto da própria obra a falta do autor. Outros escritores que se valeram do silêncio ou de desculpas fajutas para não responderem às perguntas propostas por João do Rio tiveram sua falta comentada em *O momento literário* (1907).

Quanto a quem esteve presente, e de forma espontânea, na obra, Olavo Bilac é um nome de destaque. João do Rio deixa transparecer sua admiração pelo poeta. Gonçalves Sobrinho (2016) pontua que a carta escrita por João do Rio sobre o inquérito respondido por Bilac evidencia um jornalismo literário impressionista; um registro de um jovem escritor em contato com o ídolo.

Silvio Romero e Osório Duque Estrada, bem diferente da postura adotada por Bilac, não demonstraram muita simpatia por João do Rio. O primeiro respondeu ao inquérito através de uma carta em que criticava sutilmente o pressuposto da literatura de Paulo Barreto ao negar que ela estivesse inserida no mundo decadentista. O segundo registrou com ironia sua recepção de autores da época, o que provavelmente incluiria João do Rio.

Nestor Vitor reconheceu o talento de João do Rio, citando obras do autor como *As religiões do Rio* (1906) e o próprio *O momento literário* (1907) para colocar o jornalista como um escritor representante de seu tempo.

Monteiro Lobato é outro nome mencionado por Domingues (1996) como crítico a João do Rio. Lobato pareceu ter endurecido ainda mais seus julgamentos a Paulo Barreto quando este ingressou na Academia Brasileira de Letras, em 1910, aos 29 anos. O autor de *Ideias de Jeca-Tatu* (1918) escreveu uma carta a Lima Barreto, em 25 de maio de 1919, onde deixava transparecer sua insatisfação com a presença de João do Rio na ABL: “Não podes entrar para

a Academia por causa da 'desordem da tua vida urbana'; no entanto, ela admite a frescura dum João do Rio" (BARRETO, 1919, p.38).

O que estava em julgamento não era só a produção literária de João do Rio, mas também seu comportamento social, sua orientação sexual e sua aparência física. Era um momento em que a vida dos escritores parecia ser mais interessante do que suas obras, "[...] há de parte do público uma curiosidade malsã, quase excessiva. Não quer se conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores" (BROCA, 1960, p.219).

A confusão entre a vida e a obra de João do Rio fica evidente. As impressões sobre o autor passaram para a relação pessoal. Como afirma Gonçalves Sobrinho (2016), compreender a recepção de João do Rio por meio de registro sincrônicos à sua produção é pisar em "terreno movediço", pois a relação entre críticos e Paulo Barreto perpassa a obra.

Algumas críticas dos contemporâneos de João do Rio foram bem positivas ao autor, como a de Elísio de Carvalho, admirador elogioso ao colega, Medeiros e Albuquerque, com uma seção dedicada a comentar suas impressões sobre a obra *Pall Mall Rio* e Oswald de Andrade, que tinha uma boa percepção de Rio, entendendo-o a partir de um caráter "pitoresco".

Mário de Andrade, em 1939, também valorizou o potencial do jornalista carioca. Segundo o crítico, João do Rio dá o sentido da cidade, penetrando fundo nas contradições sociais do Rio de Janeiro.

A perspectiva de Mário de Andrade permanecerá por muito tempo ligada à literatura de João do Rio. Essa postura vincula-se à ideia de que João do Rio foi capaz de "retratar" o Rio de Janeiro.

Brito Broca (1960) é outro nome importante para a obra de João do Rio. O pesquisador aponta a contribuição de Paulo Barreto como jornalista. A partir disso, constituiu-se uma importante perspectiva da recepção, a relação entre literatura e jornalismo na obra de Rio.

É difícil distinguir nessas páginas escritas quase ao correr da pena, ao trepidar dos linotipos e às fumaçadas de um cigarro, onde termina o jornalismo e onde começa a literatura. João do Rio conseguia realizar frequentemente, um acordo entre as duas formas de atividade intelectual [...] (BROCA, 1960. p.249).

Brito Broca pode ser considerado o responsável pelo resgate de João do Rio. Ter reconhecido Paulo Barreto como nome pioneiro do jornalismo literário foi algo crucial para a obra do autor.

Segundo Gonçalves Sobrinho, Brito Broca e Rogério Fusco permitiram que a obra de Paulo Barreto não se perdesse no esquecimento do público. Luiz Martins também é citado

como importante estudioso do escritor em virtude do resgate e tratamento respeitoso que impôs à obra de João do Rio.

A partir de 1970 multiplicaram-se os estudos sobre João do Rio. Antonio Candido, em 1978, admitiu a importância de João do Rio para a literatura nacional em virtude do seu potencial literário multifacetado, entretanto, destacou problemas na abordagem feita pelo cronista no que tange aos temas sociais. O crítico não enxergou em João do Rio um defensor de questões sociais, como alguns outros estudiosos pontuaram, pelo contrário, via no cronista um posicionamento que reafirmava os estigmas e as diferenças sociais. No texto *Radicais de ocasião*, Candido caracteriza João do Rio como “uma peça de esteticismo barato, do tipo que se procurava praticar então no Rio, para dar à cidade modernizada pelo governo Rodrigues Alves um ar requintado, igual ao de ‘lá fora’ ” (CANDIDO, 1978, p.196).

Para Candido, João do Rio nunca teve interesse por uma escrita literária motivada por questões socialistas, anarquistas literárias ou de um ponto de vista mais ou menos radicais, as manifestações críticas de Rio, segundo Candido, eram concretamente conservadoras, usava da literatura para ter prestígio entre as camadas dominantes. A imagem duvidosa que construiu, de acordo com Candido, foi de forma proposital, copiada de seus mestres Oscar Wilde e Jean Lorrain.

Antonio Candido justifica que o resgate de João do Rio foi despertado pelo interesse pelo *art-nouveau* e o julga justo.

Essa volta é justa, porque no escritor superficial e brilhante ocorriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo, a seus momentos, denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo (CANDIDO, 1978, p.197).

É de 1978 a primeira biografia sobre Paulo Barreto, escrita por Magalhães Junior. Outra leitura do mesmo período é o estudo de Gentil Faria, que mesmo com um espaço temporal de sessenta anos, apresentou uma crítica bem próxima a de Monteiro Lobato, segundo Domingues (1996). Para o crítico, João do Rio era um plagiador. Faria debruçou-se principalmente sobre as traduções feitas por João do Rio da obra de Oscar Wilde, desvalorizando-as por completo.

Na década de 1980 surgiram estudos bastante relevantes para a compreensão da obra de João do Rio como o texto *O Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, escrito por Flora Süssekind. Na obra, a autora defende a ideia de que no contexto de novidades tecnológicas, os modos de escrever e de dialogar com o público pelas diversas mídias foram transpostos na literatura da época, principalmente na obra *Cinematógrafo*

(2009), de João do Rio. Para a autora, João do Rio, seduzido pelas inovações técnicas, efetuou uma mimese das mesmas para a sua escrita. O estudo de Flora atrela a obra de João do Rio a temáticas voltadas para a modernidade, abrindo para um viés de recepção que posteriormente seria seguido por outros estudiosos e por mim mesma neste trabalho.

Sedução tecnológica e previsão de um futuro todo-poderoso para a difusão coletiva de informações que deixam rastros na técnica literária de Paulo Barreto. A começar pela adoção de gêneros então benquistos pela imprensa empresarial que se firma na virada do século [...] (SÜSSEKIND, 1987, p.20).

Marcus Vinicius Meneghetti (2013), outro estudioso sobre a obra de João do Rio, percebeu que, como a maioria dos literatos brasileiros do período, Rio identificou em suas obras as contradições das ideias apropriadas distorcidamente da Europa, pela sociedade brasileira, no início do século XIX. Meneghetti (2013) aponta o paradoxo disso, pois João do Rio, ao mesmo tempo em que viajava para Europa, absorvendo hábitos e costumes estrangeiros não só em suas roupas, mas em seu modo de viver, cobrava dos brasileiros uma postura mais “nacionalista”. “João do Rio era um caso paradoxal. Ao mesmo tempo que viajava para a Europa, vestia-se um *snob* inglês e comportava-se como um dândi, cobrava que os brasileiros descobrissem seu próprio país” (MENEGHETTI, 2013, p.28).

É importante ressaltar que esse paradoxo de João do Rio não deve ser visto como um ponto negativo, pelo contrário, sua postura paradoxal desde os hábitos que praticava e os que cobrava dos brasileiros, seu posicionamento ora nostálgico em relação ao passado que estava sendo apagado, ora entusiasmado com as novidades, representa bem o período em que viveu, a modernidade da virada do século XIX para o XX. A modernidade é justamente marcada por opostos, pelo eterno e pelo transitório, que podem ser enxergues nos hábitos e costumes, nos espaços reformados da cidade e em tantos outros aspectos.

Um outro nome de relevância para a recepção crítica de João do Rio é o do professor Marcus Vinicius Nogueira (2019), que diferente do que muitos críticos contemporâneos dele pensam, defende a ideia de que mesmo com a inserção de imagens coloridas, marca da inovação da imprensa nas primeiras décadas do século XIX, na sua série semanal *Cinematographo*, João do Rio mantinha características do formato da crônica oitocentista. Dentre essas características estão o texto dividido em assuntos diversos e a retomada da inserção do corpo do cronista “[...] a inserção do cronista no ‘Cinematógrafo’ supunha um deslocamento constante que, sem se comprometer com a notícia ora o aproximava, ora o distanciava dos fatos” (SOARES, p.288, 2019).

Para finalizar esse estudo sobre a recepção crítica de João Rio, um nome não poderia deixar de aparecer, o de Renato Cordeiro Gomes. O professor, profundo conhecedor da obra de Rio, foi responsável por promover um avanço nos estudos sobre a produção do autor. Gomes propôs, em 1996, uma revisão crítica da obra de João do Rio com o objetivo de estabelecer um perfil de Paulo Barreto não tendo como base questões de cunho pessoal, como vimos ser recorrente na recepção crítica do autor, mas sim de construção discursiva.

A partir dos estudos de Gomes (1996), houve uma releitura da obra de Paulo Barreto observando-se a questão da construção estética dos seus textos. Gomes (1996) reconheceu características atribuídas pela crítica a João do Rio como sua obra ter sido lida enquanto documento, depois como reportagem e como produto da presença constante de um *bon vivant* aos luxuosos salões, mas a novidade foi o reconhecimento do crítico sobre a estética da obra, considerando-a como bem elaborada.

Segundo Gomes (2019), os textos de João do Rio incorporavam o dado documental, mas hibridizado com o ficcional. Como mencionado no tópico sobre crônica, o que ocorre é uma ficcionalização da realidade nas crônicas de Rio, refletindo a relação da literatura com o jornalismo. Essa não é a única simbiose presente na vasta obra do cronista, seu encanto pelas novidades tecnológicas deixou marcas em sua escrita. João do Rio construiu uma linguagem a partir da inserção de características de aparatos modernos.

Paulo Barreto foi pioneiro na construção de uma linguagem moderna, embasada na técnica e também um dos primeiros repórteres a inovar nos temas. Segundo Gomes (2009), o repórter moderno não se interessava só por aquilo que estava em destaque, em evidência na modernização da cidade, ia em busca do avesso do Rio de Janeiro, de uma vertente excludente, desigual da modernidade, que não ficava explícita.

A figura de *bon vivant*, *dândi*, frequentador dos salões não impediu João do Rio de construir textos que davam espaço aos menos abastados da sociedade, pelo contrário, transitar entre dois mundos, o da alta sociedade e o da camada pobre, foi crucial para permitir ao cronista enxergar o lado obscuro de seu tempo, mas também a luz. Em virtude dessa face dupla do cronista, é possível construirmos um panorama da *Belle Époque* carioca.

A face dupla dos escritos de João do Rio, ora se dirigindo às classes privilegiadas da sociedade, ora a população menos abastada foi, segundo Gomes, uma tentativa de refletir os escombros, ou seja, mazelas sociais, que a fachada de cidade moderna tentava esconder.

De acordo com Gomes (2010), João do Rio aderiu à euforia da modernização e do progresso, deslumbrado pelas novidades tecnológicas, como o cinematógrafo e o automóvel, mas não deixou de escrever narrativas sobre os excluídos da modernidade. Em suas crônicas

há uma diversidade cultural e espacial do Rio de Janeiro que nos permite compreender não só a cidade, mas a experiência urbana do próprio sujeito na capital federal.

Diante das diferentes maneiras apresentadas aqui para interpretar a obra de João do Rio, as percepções de Renato Cordeiro Gomes são umas das que mais se alinham ao pensamento do presente trabalho, portanto, seguirei por alguns caminhos traçados pelo crítico, como a questão do diálogo entre linguagem literária e as novas tecnologias, os efeitos desse diálogo na escrita, e a face dupla dos escritos do cronista.

Paulo Barreto foi um literato e repórter que abordou, além das vantagens do progresso, os meandros da sociedade carioca, revelando as religiões, culturas e realidades esquecidas pelo Estado, isso fica evidente tanto em suas crônicas quanto em suas reportagens, mostrando que tinha um olhar crítico com relação à situação da cidade naquela época. As obras deixadas pelo cronista são analisadas como textos que transmitem a cultura observada por ele no período, textos que dialogavam com o meio em que o cronista estava inserido.

2 A SENSACIONAL CIDADE MODERNA E A CRÔNICA DE JOÃO DO RIO

2.1 O espetáculo e a narrativa

A cidade dos espetáculos grandiosos nos teatros e cassinos tinha os shows estendidos às ruas, um atropelamento ou um incêndio, acontecimentos corriqueiros em virtude das tantas novidades com as quais os sujeitos ainda não haviam aprendido a lidar, ganhavam uma proporção enorme nas páginas dos jornais e nas crônicas de João do Rio. Leitores ávidos aguardavam por uma nota que contasse em maiores detalhes o que de fato havia acontecido, ou ao menos o que os cronistas contavam como queriam que a história fosse.

Esse interesse por uma realidade espetaculosa não ocorreu de forma repentina e por mais que tenha sido ainda mais fomentado pela chegada do cinematógrafo, já vinha de antes. Muito antes da grande invenção dos irmãos Lumière chegar ao Brasil, o cinematógrafo, a população da cidade do Rio de Janeiro, a primeira a receber tal novidade, já era atraída desde os tempos imperiais pelos espetáculos, fosse do teatro, do circo e/ou pelas exposições do museu de cera, como pontua Vicente de Paula Araújo em seu livro *A Bela Época do Cinema Brasileiro* (1973).

O que buscarei mostrar neste tópico é que a sensibilidade moderna do espectador cinematográfico, ansiosa por uma sensacional cidade moderna, onde a realidade precisava ser esmiuçada, virada do avesso, para estampar os jornais através de notícias ou crônicas, captando os por menores de cada situação e transformando o corriqueiro em algo espetaculoso, já vinha sendo construída antes da chegada dos aparatos visuais como o cinematógrafo e seus ancestrais (cosmorama, estereoscópio, sylphorama, dentre outros).

A pesquisadora Vanessa R. Schwartz nos convida em seu texto *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século* (2004) a compreender melhor como se deu a constituição do espectador cinematográfico antes mesmo da chegada do primeiro cinema em Paris, cidade de onde o Brasil importou a invenção dos irmãos Lumière, que fez tanto sucesso por aqui. Assim como no Rio de Janeiro imperial, a vida parisiense era fortemente identificada com o espetáculo. A vida real era vivida como um espetáculo, e de forma simultânea, os shows ficavam cada vez mais parecidos com a vida real.

Schwartz (2004) menciona três prazeres populares na França de fim do século XIX que começaram a descrever o olhar novo do espectador pré-cinematográfico: o necrotério de Paris; os museus de cera e os panoramas. “O espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris: o realismo do espetáculo, na verdade, quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais ” (SCHWARTZ, 2004, p. 338). Como é possível perceber pelo trecho citado, era a narrativa construída pelos jornais que alimentava o desejo pela realidade transformada em espetáculo exposta nesses divertimentos populares.

O necrotério era uma das atrações mais populares de Paris, enormes filas se formavam na porta do local com a suposta justificativa de que aqueles que lá estavam tentariam ajudar na identificação dos corpos quando na verdade o que queriam era ver os cadáveres com os seus próprios olhos, confirmar se a narrativa veiculada pelo jornal era tão fascinante quanto a realidade. O necrotério serviu como um “auxiliar visual dos jornais, colocando no palco os mortos que haviam sido descritos em detalhe, com sensacionalismo, pela palavra impressa ” (SCHWARTZ, 2004, p.340).

Na França de fim do século XIX, a imprensa tinha papel central no desenvolvimento do espetáculo parisiense. Eventos cotidianos eram o alimento diário dos jornais populares de Paris, cuja circulação total aumentou 250% entre 1880 e 1914, segundo afirma Schwartz. No Brasil não foi diferente, de acordo com José Inácio de Melo Souza:

As transgressões sociais de qualquer ordem, desde uma simples briga de rua até o crime de morte, faziam parte da sociedade urbana ou rural, sendo servidas pelos jornais diariamente aos seus leitores [...] eram noticiados com riquezas de detalhes, muitas vezes fantasiosos, tornando um fato real objeto de uma literatura barata mas nem por isso laboriosamente construída (SOUZA, 2000, p.106).

Os jornais substituíram a opinião pela assim chamada verdade. A cobertura dos acontecimentos pela imprensa realçava a atenção e o interesse do público. No caso francês, o necrotério podia ser considerado um teatro do crime e o jornal era o seu programa. “Algumas pessoas acreditavam que a popularidade das visitas públicas ao necrotério, como o próprio interesse dos jornais, origina-se pelo interesse do público pela realidade ” (SCHWARTZ, 2004, p.343).

Até ser fechado em 1907, o necrotério de Paris havia tornado a vida real um espetáculo com o auxílio fundamental do jornal, que transformou o lugar em um resumo visual da palavra impressa. O público, ao que parece, deixou para atrás a sala de exposição para frequentar a sala de cinema, no Brasil aconteceu processo similar. José Inácio de Melo Souza (2000) menciona um crime de grande repercussão no Rio de Janeiro, o assassinato do

comerciante Elias Farhat, que havia sido esquartejado e colocado em uma mala a bordo de um navio por Michel Traad. O crime, que chocou a população, dominou as colunas dos jornais com o máximo de detalhes e sensacionalismo que se podia fazer do fato.

O imaginário sobre o caso foi alimentado pela publicação de livro, pela encenação de peça teatral e por produções cinematográficas. O crime aconteceu em 1908, momento em que o cinematógrafo já havia chegado ao Rio de Janeiro, faço esse salto temporal do final do século XIX para 1908 com o objetivo de mostrar a força que a palavra impressa repercutia em outras formas de arte, como o primeiro cinema, por exemplo. Como mencionado, o público francês, no século XX, trocou o teatro aberto ao público, que era o necrotério, pelas salas de cinema e outras formas concomitantes de espetáculo visual.

Mas antes do cinematógrafo chegar a terras brasileiras, era o jornal, mais especificamente a crônica, a responsável por transformar a realidade em um verdadeiro espetáculo. Nas crônicas da obra *A Alma Encantadora das Ruas* (2012), é possível perceber como João do Rio, ao visitar o submundo do crime, alçou o cotidiano carioca a um patamar de espetáculo ao qual quem assistia/lia as crônicas vivia sempre no aguardo do próximo número.

Nessa coletânea de crônicas, João do Rio mistura sua faceta de cronista a de repórter, que também era, e caminha pela cidade do Rio de Janeiro observando, investigando e entrevistando os personagens das ruas, que por vezes terminavam suas narrativas nas detenções, até onde cronista também foi, pois ele tinha o compromisso de flagrar, captar os diferentes acontecimentos que compunham a vida da urbe carioca para levá-los ao leitor. João do Rio ajudou a construir a imagem dos diferentes lugares da cidade, a interpretar essa cidade de um canto a outro, já que por vezes os leitores não a exploravam por conta própria.

Nas cinco crônicas com as quais trabalharei a seguir será possível perceber o poder da palavra impressa na construção do imaginário dos leitores por permitir que estes cheguem até espaços como a Casa de Detenção, conheçam as histórias dos presos, façam uma verdadeira imersão no submundo do crime através das entrevistas que João do Rio faz com os detentos. De forma similar ao que os jornais parisienses faziam, e despertavam o interesse dos sujeitos para irem aos necrotérios verem com os próprios olhos as notícias relatadas, a crônica de João do Rio despertou o interesse por esse lado grotesco da vida carioca no início do século XX, o lado criminoso, que não ficava sob os holofotes da pretensa cidade moderna, mas que não deixa de ser espetaculoso. Não era um espetáculo bonito, como a abertura das grandes avenidas, digno de ser visto pelos estrangeiros, mas sim um espetáculo horrendo.

Na crônica *Crimes de Amor*, João do Rio entrevista presos que cometeram crimes amorosos, os interroga sobre como desenrolaram os acontecimentos e o que os motivou.

Assim que chega à Casa de Detenção, o repórter recebe total liberdade do capitão para realizar essas entrevistas e é o próprio capitão quem aconselha o cronista a começar entrevistando os criminosos de amor, pois segundo ele, estes são únicos que não cansavam de contar suas histórias, diferentes dos gatunos, incendiários e homicidas. O capitão compara os crimes de amor a narrativas dramáticas da literatura, pois os presos contam suas histórias de forma detalhada e com abundância de memórias, assim como acontece nos romances literários.

Esse destaque que João do Rio dá aos crimes de amor e aos criminosos que os cometeram, oferecendo a eles a oportunidade de contar suas histórias, que serão publicadas nas páginas dos jornais e terão grande repercussão entre o público leitor, é um exemplo de transformação da realidade em um verdadeiro espetáculo. Como já foi possível perceber pelo exemplo do “crime da mala”, os crimes em geral despertavam grande interesse do público e ao adentrar na detenção, entrevistar os criminosos e saber detalhes das histórias, João do Rio consegue atrair a atenção desse público.

É importante mencionar de que forma João do Rio transmitia esses relatos ao leitor, ou seja, qual o seu posicionamento em relação ao que estava escrevendo, isso porquê a impressão do cronista acaba ajudando a construir a impressão dos leitores sobre os fatos, já que estes não tiveram contato direto com os criminosos, só por intermédio do repórter. Em alguns momentos da crônica é possível perceber que João do Rio se solidariza com a dor desses criminosos ao contarem suas histórias.

Para ouvir a história, encostara a cabeça na pedra em que os varões de ferro se encravam. O pobre velho tremia num soluço sem fim. Então, eu lhe estendi a mão sem uma palavra, e segui, como se tivesse acordado de um horrível pesadelo (RIO, 2012, p. 173).

O trecho acima mostra a atitude de João do Rio durante e após ouvir a história de um senhor que havia assassinado a mulher que o traía. A postura corporal que o cronista adota para ouvir o relato do senhor e o movimento de estender a mão após o término da história transmitem ao leitor a ideia de que João do Rio se solidarizou com a dor do homem. Mais para o final da crônica há outro trecho que também corrobora essa ideia de empatia e até de pena por parte do cronista em relação aos detentos de amor.

Oh! o amor! Eu ouvira o amor sexagenário, o amor doloroso, o amor *lilliput* desse *ménage* de crianças! Todos tinham chegado ao mesmo fim trágico, ontem criaturas dignas, hoje com as mãos vermelhas de sangue, amanhã condenadas por um juiz indiferente (RIO, 2012, p. 175).

João do Rio continua sua incursão pela Casa de Detenção na crônica *A galeria superior*. O cronista mostra ao seu leitor que alguns dos presos que estavam na Casa de Detenção não eram criminosos, eram trabalhadores que em algum momento não seguiram as regras de conduta instituídas pelo sistema civilizatório do então prefeito Pereira Passos e foram detidos por isso. Dentro da prisão não havia distinção entre aqueles que matavam e os que simplesmente estavam em desacordo com um conjunto de medidas que desrespeitavam suas singularidades, todos ficavam juntos.

Encontro ao lado de respeitáveis assassinos, de gatunos conhecidos, na tropa lamentável dos recidivos, crianças ingênuas, rapazes do comércio, vendedores de jornais, uma enorme quantidade de seres que o desleixo das pretorias torna criminosos. Quase todos estão inclusos, ou no artigo 393 (crime de vadiagem), ou no 313 (ofensas físicas) (RIO, 2012, p.179).

Os que configuravam o grupo de detidos por desrespeito às regras certamente provinham das classes mais baixas e por isso destoavam tanto da política civilizatória de Pereira Passos, que parecia ter sido criada justamente para retirar esses sujeitos do convívio social, encarcerando-os. O fato de serem pobres dificultava ainda mais a saída desses da prisão, já que os julgamentos eram adiados, ficando à revelia do juízo.

Quanto mais o tempo passava e os trabalhadores permaneciam presos, mais propensos a entrar para o mundo do crime ficavam, pelo contato com os verdadeiros criminosos e a revolta pela injustiça.

Os processos, porém, não dão custas, e as pretorias deixam dormir em paz a formação da culpa, enquanto na indolência dos cubículos, no contacto do crime, rapazes, dias antes honestos, fazem o mais completo curso de delitos e infâmias de que há memória. Chega a revoltar a inconsciência com que a sociedade esmaga as criaturas desamparadas. Nessa enorme galeria, onde uma eterna luz lívida espalha um vago horror, vejo caixeiros portugueses com o lápis atrás da orelha, os olhos cheios de angústia; italianos vendedores de jornais, encolhidos; garçons de *restaurant*; operários, entre as caras cínicas dos pivettes reincidentes e os porquinhos do vício que são os chefes dos cubículos (RIO, 2012, p. 179).

João do Rio continua a crônica enumerando quais foram os supostos crimes cometidos por esses trabalhadores que os levaram à prisão. São crimes que as pessoas de classes altas cometiam corriqueiramente e nem por isso eram levadas à Casa de Detenção, o que comprova ainda mais a ideia de que as pessoas eram presas não pelo que faziam, mas pela posição social que ocupavam.

Por que estão presos? José, por exemplo, deu com uma correia na mão de um filho do cabo de um delegado; Pedro e Joaquim, ao saírem do café onde estão empregados, discutiram um pouco mais alto; Antônio atirou uma taponna à cara de Jorge. Há na nossa sociedade moços valentes, cujo *sport* preferido é provocar

desordens: diariamente, senhores respeitáveis atacam-se a sopapo; jornalistas velho-gênero ameaçam de vez em quando pelas gazetas, falando de chicote e de pau a propósito de problemas sociais ou estéticos, inteiramente opostos a esses aviltantes instrumentos de razão bárbara. Nem os moços valentes, nem os senhores respeitáveis, nem os jornalistas vão sequer à delegacia. Os desprotegidos da sorte, trabalhadores humildes, entram para a detenção com razões ainda menos fundadas (RIO, 2012, págs, 179 e 180).

A empatia que João do Rio demonstra em relação aos detentos por vezes se contradiz com a postura do jornalista que queria vender jornal e para isso condenava, antes mesmo de passar pelo julgamento de um juiz de Direito, a atitude dos supostamente criminosos. No trecho acima, o cronista faz menção aos jornalistas que propagavam ideias violentas nos jornais e mesmo assim não eram vistos como criminosos. É curioso, pois esse veículo de comunicação era o que condenava as ações dos mais pobres e de acordo com o que João do Rio nos mostra, os próprios jornalistas propagavam os ideais que condenavam, ou seja, o problema não era o ato supostamente criminoso, mas sim quem o praticava.

Como bem pontua o cronista, esses sujeitos eram “os desprotegidos da sorte, trabalhadores humildes” que entravam para a Casa de Detenção sem um motivo bem fundamentado, muito mais por uma questão civilizatória, proveniente de um projeto modernizador excludente, do que por razões reais. O medo que por vezes os jornais propagavam ao noticiar supostos atos criminosos era na verdade uma construção linguística bem elaborada que funcionava como estratégia para segregar ainda mais os grupos sociais menos privilegiados dos mais, além de atrair o público leitor pela curiosidade, já que as notícias negativas sempre atraíram mais a atenção dos que as positivas.

O papel de mantenedor da ordem e dos bons costumes não se restringia ao jornal, como foi possível perceber pela crônica *A galeria superior*, a polícia também e principalmente ela, era responsável por exercer um controle dos corpos, dos hábitos e costumes. João do Rio faz uma crítica ferrenha a essa instituição, que ao invés de oferecer segurança de forma igualitária aos sujeitos, tratava como criminosos os mais pobres.

A nossa polícia é o contrário. Para que a detenção dê resultados, faz-se necessário seja conforme ao fim predominante da pena, com o firme desejo de reformar e erguer a moral do culpado. Que fazemos nós? Agarramos uma criança de catorze anos porque deu um cascudo no vizinho, e calma, indiferente, cinicamente, começamos a levantar a moral desse petiz dando-lhe como companheiros, durante os dias de uma detenção pouco séria, o Velhinho, punguista conhecido, o Bexiga Fraga, batedor de carteira e um punhado de desordeiros da Saúde! (RIO, 2012, pág. 181).

No parágrafo anterior ao citado acima, João do Rio questiona qual deveria ser o papel da polícia em uma cidade civilizada e o mesmo responde que a polícia deveria ser uma instituição preventiva, agindo com o poder da intimidação. No parágrafo seguinte, o acima, o

cronista conclui que a polícia carioca agia de forma contrária a isso e ao invés de prevenir ações criminosas parecia fomentá-las ao prender sujeitos ou até mesmo crianças por questões banais, que eram consideradas crimes e misturá-los com verdadeiros criminosos.

Quando chega o dia dos detentos serem visitados na detenção, João do Rio também está presente e acompanha esse dia na crônica *O dia das visitas*. O cronista descreve a atmosfera do lado de fora e de dentro do local, como estão os ânimos dos visitantes, como é a preparação por parte daqueles que trabalham na Casa de Detenção, todo o contexto que engloba esse dia de visitas.

Começando pelo lado de fora da Casa de Detenção, João do Rio descreve como é o esquema policial preparado para o dia das visitas, comenta sobre a quantidade de visitantes, as impressões que esses visitantes transmitem a quem os vê e atmosfera do ambiente.

A força policial é aumentada. Quatro ou cinco guardas contêm a multidão ao lado do porteiro, que distribui os cartões. A onda dos visitantes cresce a cada momento, impaciente e tumultuosa. São 11h da manhã. O sol queima. Há no ar uma poeira sufocadora. O saguão está cheio, a calçada está cheia. Do outro lado da rua, doceiros, homens de refrescos vendedores de frutas estabeleceram as caixas e as latas e mercadejam em alta voz. (RIO, 2012, p. 182)

Logo depois do trecho acima, no parágrafo seguinte, João do Rio usa o termo “espetáculo” para se referir ao que os curiosos viam quando olhavam a cena dos visitantes na porta da Casa de Detenção, “[...] há curiosos olhando a cena, como no espetáculo [...]” (RIO, 2012, p. 182), o que só corrobora a ideia de Schwartz (2004) sobre a vida real ser vivenciada como um espetáculo. A espera dos visitantes, a impaciência pelo momento do reencontro, a descrição da atmosfera do local, da presença de todos os personagens que englobam esse acontecimento, tudo isso junto compõe uma verdadeira cena que poderia ser reproduzida em um espetáculo artístico do período ou projetado pelos aparatos visuais modernos, mas na verdade não passava da própria vida real.

Do lado de dentro da detenção, há também um outro espetáculo que João do Rio leva ao seu leitor, a perspectiva dos presos. O cronista que adentrou pelas galerias da Casa de Detenção, entrevistou diversos detentos, conheceu muitas histórias e era um exímio observador daquilo que era contado pelos sujeitos e daquilo que não era, ficava nas entrelinhas, conseguiu mostrar não só a expectativa do lado de fora da detenção, mas também do lado de dentro, por sua incursão no submundo do crime.

Dentro, o pátio está limpo de serventes. Das janelas da secretaria, alguns funcionários deitam olhares distraídos. Duas filas de criaturas parece ligarem a porta de ferro aos dois portões da galeria. E nessas galerias o espetáculo é medonho. Dias antes, os presos contam as horas, à espera desse instante. Uns querem matar

saudades, outros contam com os amigos para mandar vender as suas obras [...] (RIO, 2012, págs. 183 e 184).

O espetáculo do lado de fora parece se estender para o lado de dentro da Casa de Detenção com a apreensão dos presos pelo dia de visitas, suas expectativas, seus planos ao reverem familiares e amigos. Nada passa despercebido pelo olhar atento de João do Rio, nem mesmo os versos que os presos escreviam na detenção. O cronista mostra essa faceta poeta dos criminosos aos leitores, compartilhando poemas escritos pelos detentos na crônica *Versos de presos*.

O olhar de empatia que João do Rio demonstrou com os criminosos de amor se estende à crônica sobre os versos que presos escreviam na detenção.

O criminoso é um homem como qualquer outro. No primeiro momento, sob o pavor dos grandes muros de pedra, com um guarda que nos mostra os indivíduos como se mostrasse as feras de um domador, a impressão é esmagadora. Vê-se o crime, a ação tremenda ou infame; não se vê o homem sem o movimento anormal, que pôs à margem da vida. Quando a gente se habitua a vê-los e a falar-lhes todo o dia, o terror desaparece. Há sempre dois homens em cada detento – o que cometeu o crime e o atual, o preso. Os atuais são perfeitamente humanos (RIO, 2012, págs. 187 e 188).

Conhecer essas miudezas, os versos escritos pelos detentos, de um grupo tão renegado pela sociedade, é uma tarefa que mistura o sensacionalismo jornalístico, que explora o máximo de aspectos possíveis sobre os temas que aborda, ao lado observador de João do Rio, capaz de enxergar aquilo que não era visto por todos. Antes de prosseguir o estudo nas crônicas do autor, é preciso uma explicação sobre o que é esse sensacionalismo jornalístico que irá aparecer algumas vezes daqui em diante neste trabalho.

O sensacionalismo jornalístico pode ser entendido como uma estratégia que ajudou a aumentar as vendas dos jornais por alimentar o imaginário do público com a construção de narrativas bizarras, que provinham da vida cotidiana. Além da construção de uma narrativa que se aproximava a um relato da vida cotidiana, ainda que com elementos ficcionais, o sensacionalismo jornalístico também despertava o interesse dos leitores por suas descrições detalhadas dos ambientes e dos personagens, e pela utilização de uma linguagem que provocava sensações em que lia.

Em linhas gerais, o sensacionalismo é a apresentação de informações pela imprensa de maneira escandalosa, chocante, extraordinária, espetacular, buscando gerar forte impacto no leitor da mensagem, com o objetivo de gerar interesse no público e por consequência o aumento no número de leitores. O sensacionalismo envolve exageros, omissões intencionais

de informações e até mesmo mentiras. Funciona como uma espécie de isca para atrair o público e aumentar a venda dos jornais.

Os *faits divers* marcam o início do sensacionalismo na imprensa brasileira. Eram pequenas notícias de cunho sensacionalista que surgiram com o objetivo de conquistar o maior público possível dentro de um mercado letrado restrito. Apesar do predomínio de um tom anedótico, as histórias eram narradas sob a aparência de informação.

Essas histórias bizarras/sensacionais que envolviam elementos sobrenaturais, crimes grotescos, entre outros elementos, tendiam a reforçar a discriminação sobre os estratos mais pobres da sociedade, retratados como criminosos e que tentavam ganhar dinheiro fácil às custas da ingenuidade alheia.

João do Rio, percebendo o crescente interesse do público brasileiro pelo submundo carioca, pelo grotesco, por aquilo que estava à margem da modernidade grandiosa das avenidas principais, lançou em 1905 uma seção na *Gazeta de Notícias* chamada de *No Jardim do Crime*, cujas crônicas posteriormente viriam a compor a obra *A Alma Encantadora das Ruas*, em 1908. Nessa seção, o cronista mantinha um diálogo aberto com as seções criminais, como já foi possível perceber pelas crônicas que selecionei até aqui e também pelas que vêm em seguida.

De dentro da detenção, o cronista que observava tanto a cidade e seus costumes, dos mais famosos até os desprezados pela sociedade, soube logo conciliar os versos que os presos faziam com uma suposta vocação poética dos brasileiros.

Ora, este país é essencialmente poético. Não há cidadão, mesmo maluco, que não tenha feito versos. Fazer versos é ter uma qualidade amável. Na Detenção, abundam os bardos, os trovadores, os repentistas e os inspirados. São quase todos brasileiros ou portugueses, criados na malandragem da Saúde. A média poética é forte. Desordeiros perigosos, assassinos vulgares compõem quadras ardentes, e há poetas de todos os gêneros, desde os plagiários até os incompreensíveis (RIO, 2012, pág.188).

João do Rio continua seu “passeio” pela Casa de Detenção na crônica *As quatro ideias capitais dos presos*. Após muitas conversas com os presos, João do Rio conclui quais são as quatro ideias principais que não saem de suas mentes, e dentre elas está a imprensa. A imprensa, mais precisamente os jornais, é o único meio pelo qual pessoas comuns e/ou marginais se tornarem o centro do espetáculo.

A terceira ideia quase obsessiva é a imprensa. Há os que têm medo de desprezá-la, há os que fingem desprezá-la, há os que esperam aflitos. O jornal é a história diária da outra vida, cheia de sol e liberdade; é o meio pelo qual sabem da prisão dos inimigos, do que pensa o mundo a seu respeito (RIO, 2012, p.197).

É por isso que quando um repórter era anunciado nas galerias da Casa de Detenção a agitação era enorme, era como se o poder de escrever o destino dos presos estivesse sob responsabilidade do jornalista, o que em partes era verdade, pois a história que João do Rio, por exemplo, escreveria sobre esses presos poderia alçá-los ao papel de vilões ou vítimas dos acontecimentos. A reportagem ou a crônica tinham o poder de transformar pessoas comuns em personagens da literatura.

As pessoas “liam” a cidade através dos jornais antes da chegada do cinematógrafo, ou seja, era como se o jornalista pegasse o leitor pelas mãos e o levasse aos lugares aonde os fatos noticiados aconteciam. O leitor não saía do lugar onde estava, não precisava ir à Casa de Detenção, por exemplo, para experimentar essa cidade, conhecer seus espaços, seus costumes, seu cotidiano, ele a conhecia através da experiência do jornalista, no nosso caso, do cronista João do Rio, uma experiência por vezes “aumentada”, hiperestimulada, sensacionalista, já que era isso que vendia jornais.

Assim como na França, onde os jornais construíam as narrativas dos acontecimentos com um realismo que atraía a atenção do público, estimulando seu interesse pela realidade, João do Rio também o fez com suas crônicas. O autor incorporou a sua escrita o sensacionalismo dos jornais, que transformavam os acontecimentos cotidianos em um espetáculo; mostrou como a sensibilidade dos sujeitos já vinha sendo alterada antes da chegada do cinematógrafo, pela mudança de hábitos e costumes, e produziu essa alteração em suas próprias crônicas, utilizando uma linguagem que buscava afetar o leitor através das palavras, transmitia emoções e provocava sensações, de forma similar ao que as novidades do mundo moderno faziam.

Nessa cidade sensacional, que provocava sensações, construída nas crônicas de João do Rio, em que a palavra impressa alimentava o imaginário pelos crimes, a atração por esse outro lado da modernidade, ou submundo do crime, se tornava mais forte. Não foi só na coletânea *A Alma Encantadora das Ruas* (2012) que o cronista escreveu sobre o espetáculo, não tão glamoroso como a abertura das avenidas no Centro do Rio, da vida do crime, em *Cinematógrafo* (2009) ele também o fez.

Na crônica *As crianças que matam...*, João do Rio trata da questão de um assassinato noticiado no jornal, praticado por um “bandido de treze anos” (RIO, 2009, p.28), cuja autoria é atribuída a uma criança proveniente de um dos bairros pobres do Rio. O cronista convida o leitor a passear com ele até um bairro pobre da cidade para apresentar-lhe uma realidade completamente diferente da sua e que talvez possa fazê-lo compreender que essa criança, como tantas outras menos abastadas, não era um bandido.

É interessante perceber como em seu próprio texto João do Rio reconhece o poder de persuasão dos jornais sobre os leitores, ainda que num tom de crítica a esses leitores. “As mais frágeis criaturas procuram nos jornais a notícia das cenas de sangue” (RIO, 2009, p.28). Vale lembrar que a crônica era veiculada nesse meio de comunicação, sendo assim, João do Rio tinha consciência também do poder influenciador que seus textos exerciam sobre os sujeitos.

O cronista faz menção ao prazer imaginativo da humanidade, que é fortemente influenciado pelos jornais neste momento, já que a função do repórter era ir em busca da notícia *in loco*, no momento em que estava acontecendo, levando ao leitor o máximo de detalhes possíveis. Tudo isso fomentava o imaginário dos leitores na construção de suas narrativas sobre os crimes ou acontecimentos em geral.

E o assassinio é de tal forma a inutilidade necessária ao prazer imaginativo da humanidade, que ninguém se abala para ver um homem morto de morte natural, mas toda gente corre ao necrotério ou ao local do crime para admirar a cabeça degolada ou a prova inicial do crime (RIO, 2009, p.28).

Pelas palavras do próprio João do Rio é possível se ter uma noção da ideia de Schwartz (2004) sobre a vida cotidiana ter se tornado um espetáculo na Paris do século XIX em virtude da narrativa construída pelo jornal, processo similar ao que aconteceu no Rio de Janeiro.

No decorrer da crônica, um personagem, conhecedor da cidade, assim como João do Rio, convida um outro, mais resistente e que parece só conhecer os espaços privilegiados, a ir com ele ao bairro rubro, um bairro pobre. “Nunca foste ao bairro rubro? Queres ir lá agora? São oito horas. Vamos? Vem daí...” (RIO, 2009, p.29).

João do Rio faz algumas descrições dos espaços que dão ao leitor uma dimensão de como era excluído, atrasado, verdadeiramente esquecido pelos governantes. Não era de interesse de Pereira Passos e Rodrigues Alves transformar os bairros que não seriam vistos pelos olhares estrangeiros.

Eu atirava-me para o fundo da vitória de praça e via vagamente a iluminação das casas, os grandes panos de sombra das ruas pouco iluminadas, a multidão, na escuridão às vezes, às vezes queimada na fulguração de uma luz intensa, os risos, os gritos, o barulho de uma cidade que se atravessava (RIO, 2009, p.30).

Pela descrição acima é possível perceber a permanência do atraso no bairro rubro pela ausência da iluminação elétrica ou por não haver quase nenhuma luz, situação muito diferente do que acontecia no centro urbano, com os espaços tomados pela luz elétrica. A miséria, a

pobreza e o atraso atravessavam essa cidade cujos governantes reverberavam um discurso de moderna e avançada, e ela não deixava de ser, ao menos no centro.

João do Rio continua a crônica ressaltando a persistência do passado colonial em alguns bairros da cidade, dentre eles o rubro, cenário da crônica. “Toda essa parte da cidade, uma das mais antigas, ainda cheia de recordações coloniais, tem, a cada passo, um traço de história lúgubre ” (RIO, 2009, p.30). A insistência do autor em retomar essa ideia pode ser interpretada como uma espécie de justificativa para ação vista como criminosa, segundo os jornais da época, praticada por crianças ou até mesmo sujeitos mais velhos, oriundos desses bairros, já que a pobreza, o descaso, o atraso, a ausência de oportunidades fomenta o crime.

A incursão pelo submundo do crime, a investigação do cronista para conhecer as origens do suposto criminoso, uma criança de um bairro pobre, constitui um dos espetáculos construído por João do Rio, mas há um movimento duplo. Além desse espetáculo, há um outro, que podemos perceber pela construção da linguagem. Não é em vão que o cronista descreve cenários, iluminação, jogo de luz e sombra, cor do bairro, entre outras imagens nessa incursão a esse submundo. Todos esses elementos auxiliam o cronista a construir um outro espetáculo, o da exposição do bairro rubro, que representa a espetacularização da pobreza desse bairro e de similares, os quais também compunham a modernidade.

É um novo mundo que se abre ao leitor a partir dessa crônica de João do Rio, com a ida do cronista aos bairros mais pobres da cidade conhecer uma outra realidade e apresentá-la aos seus leitores, sem que houvesse a necessidade de se deslocarem fisicamente até esses locais. A incursão do cronista aos bairros mais pobres ocorre para de alguma forma persuadir os sujeitos a compreenderem que o espetáculo construído pelo jornal não é bem como parece ser. Por trás do sensacionalismo das páginas impressas, que incriminam os pobres, há histórias que foram varridas para “debaixo do tapete” e que a crônica de João do Rio traz a público.

De vez em quando uma rótula aberta e dentro uma sombra. Que lugares eram aqueles? O outro mundo! A outra cidade! A atmosfera era aquecida pelo cheiro penetrante e pesado dos grandes trapiches. Em alguns trechos a treva era total. Na passagem da estrada de ferro, a luz elétrica, muito fraca, espalhava como um sudário de angústias (RIO, 2009, p.32).

Um dos personagens de João do Rio questiona que lugar era aquele tão destoante do que estava acostumado no centro urbano e conclui que era verdadeiramente um outro mundo, uma outra cidade pela ausência de tantos recursos que produzia uma atmosfera tão distinta da cidade reformada. Era um outro Rio, afinal, havia mais de um Rio na virada do século XIX

para o XX, um era moderno, simbolizado pelas grandes avenidas, reformado, o outro, ultrapassado, colonial, pobre e os dois coexistiam, entrecruzavam-se ainda que nos crimes, quando um sujeito pobre, desse Rio de atraso, assassinava um de classe social superior a sua ou quando os trabalhadores saíam dos seus bairros para irem servir os mais abastados no centro. Fosse na tragédia, na servidão ou em qualquer outro aspecto, não tinha como apagar a existência desse Rio colonial.

O que João do Rio consegue perceber nesses passeios aos espaços menos privilegiados da cidade, mais especificamente ao bairro rubro neste caso, é aquilo que os jornais não mostravam, havia seres humanos naquele lugar que não despertavam o medo, pelo contrário, havia bondade neles e se um ou outro acabava indo pelo caminho do crime, era justificável, tendo em vista a ausência de opções para suas vidas. O medo propagado pelos jornais passou a coexistir com o fascínio em conhecer um mundo novo, diferente do lugar privilegiado do leitor. “A roda caíra de novo num silêncio atento. A escuridão parecia aumentar, e, involuntariamente, eu e o meu amigo sentimos n’alma a emoção inenarrável que a bondade do que julgamos mau sempre nos causa ” (RIO, 2009, p.33).

É importante abrir um parêntese aqui antes de prosseguir com o estudo das crônicas para salientar que é ingênuo pensar em João do Rio somente como um cronista que defendia os mais oprimidos, dando voz a esses em suas crônicas, auxiliando a desconstruir os estigmas que a sociedade os atribuía. Havia uma tensão persistente no escritor, ora ele realmente defendia os mais pobres, denunciava a miséria, a sordidez, ora ele reforçava as injustiças e isso é possível de se perceber em seus textos. Dos exemplos até aqui trabalhados e tomando como a base a leitura de uma infinidade de crônicas do autor, em nenhuma delas é identificado um personagem branco e de elevado nível social como um criminoso, ou uma religião que não fosse de origem afro sendo criminalizada, ou alguma prática cultural que não fosse dos negros sendo tomada como crime, o que só corrobora a discriminação tão presente na sociedade de então.

No trecho abaixo, retirado da crônica *As crianças que matam...*, o narrador e seu amigo, na incursão pelo bairro rubro, passam pela Rua da Imperatriz, a qual remete ao atraso do passado colonial pela ausência de iluminação, construções antigas e insalubridade. É possível identificar a reprodução dos estigmas alimentados pelos jornais por parte do cronista através da caracterização dos espaços e principalmente dos personagens. Eram trabalhadores infectos, cachaceiros, mulatos e até mesmo brancos, mas pobres, que causavam mal-estar no narrador.

João do Rio descreve com precisão cores, aromas, dentre outros aspectos que compõem o ambiente, pois deseja levar ao seu leitor o detalhamento do real, já que a realidade era algo que atraía tanto o público. O cronista dividia com os leitores sua forma de olhar e sua sensibilidade em relação aos acontecimentos. Era uma espécie de testemunha ocular dos fatos, os olhos e ouvidos daqueles que não iam aos locais de perigo, mas queriam saber como eram.

Ao fazer essa incursão pelo bairro rubro, compartilhando suas sensações e impressões, o cronista orienta a sensibilidade dos leitores, os ensina a como olhar para aquele espaço, quais são os perigos. Vale ressaltar que essa orientação é carregada de um teor sensacionalista que não só propicia ao leitor ter uma dimensão da ambiência do lugar, mas também aumenta os ocorridos.

A Rua da Imperatriz, às oito e meia, com uma porção de casas comerciais velhas e tão juntas, tão trepadas na calçada, que parecem despejadas na rua, estava em plena febre. Os botequins reles, as barbearias sujas, as tascas imundas gorgolejavam gente, e essa gente era curiosa – trabalhadores em mangas de camisa, carroceiros, carregadores, fumando “mata-ratos” infectos, cuspinhando cachaça em altos berros, num calão de imprevisito, e rapazes, mulatos, brancos, de grandes calças a balão, chapéu ao alto, a se arrastarem bamboleando o passo, ou em tabernas barulhentas [...]. Eu sentia acentuar-se um mal-estar bizarro (RIO, 2009, p.31).

Continuando no que tange à transformação de acontecimentos cotidianos em espetáculos, decorrentes da incorporação do sensacionalismo à escrita, temos alguns exemplos também na coletânea *Cinematógrafo* (2009). Na crônica *20:025*, o narrador, um repórter que presenciou um incêndio em uma pensão conhecida por ele, ao acordar no dia seguinte ao ocorrido, resolveu conferir as notícias sobre o acidente nos jornais. O narrador vai sendo elogioso em relação a tudo que lê, se questiona como os repórteres conseguiram captar tantas informações com riqueza de detalhes e ainda construírem textos com uma linguagem digna de elogios. “Que serviço admirável! [...]. Como poderiam aqueles rapazes ter tempo para ver tudo aquilo e escrever os menores incidentes? Era espantoso. A leitura das notícias é que me avivava a memória um pouco cansada” (RIO, 2009, p.40).

O repórter lia as notícias surpreso e também satisfeito com o que estava escrito sobre o acidente. Uma das descrições da cena, feita por um colega de profissão, parecia traduzir as emoções que o envolviam, como se quem a escreveu tivesse o objetivo de transportar o leitor para o momento do acontecimento e lá o sujeito pudesse sentir as todas as sensações descritas. “Era exatamente o que eu sentira, era a minha impressão. Quem poderia deixar de fazer o melhor juízo da reportagem? Acontece sempre isso quando os jornais são da nossa opinião...”

(RIO, 1908, p.41). A descrição do acontecimento era tão detalhista, tão carregada de realismo, que o leitor sentia ter estado no incêndio mesmo nunca tendo vivenciado tal experiência.

Então, quando os bravos Bombeiros sentiram água, puseram as bombas em posição, soaram toques de corneta e o comandante, que chegava em pequeno atraso, deu ordem de ataque. A água entumescceu a borracha, rouquejou nas bombas, e de súbito, o braseiro estalou ao quádruplo ataque dos jatos violentos! A água caía por quatro lados, como fantásticos alfanjes de cristal, esfalecendo a fogueira numa nuvem de fumaça (RIO, 2009, págs.40 e 41).

Após ler a descrição do incêndio a partir do texto acima, o repórter estava com um sentimento agradável em relação à abordagem da imprensa sobre o que aconteceu, até que se deparou com o seguinte subtítulo: “O 20:025”. No texto que se seguia ao subtítulo, era descrito uma cena de que uma criança foi salva, por um ato heroico de um bombeiro, cujo número da corporação seria representado por 20:025. A descrição parecia uma cena de filme. O que intrigou o repórter-leitor era o fato de não se recordar do acontecido. Ele se perguntava como não lembrava de algo tão grandioso estando do início ao fim da cena.

O mais curioso é que alguns jornais noticiaram ser o repórter-leitor testemunha da ação corajosa do misterioso 20:025. “E eu fui o homem do 20:025! O jornal em que eu abrira a subscrição chamou-me distinto e digno: os meus amigos sorriam de inveja, algumas senhoras pediram-me detalhes” (RIO, 2009, p.42). Sem saber o que estava acontecendo, nosso repórter, agora identificado pelos jornais como Eleutério Barboroso, contava a todos que o interrogavam como havia se dado o ato heroico, omitindo a parte que sua memória não recordava realmente de nenhuma ação de heroísmo.

De tanto contar a história, Eleutério parecia tê-la vivido verdadeiramente. Com o objetivo de homenagear o herói, mandou fazer uma medalha que lhe seria entregue, mas para tal, precisava conhecer o sujeito antes, ou melhor, reencontrá-lo. Foi até o Corpo de Bombeiros em busca daquele que se tornou um símbolo de coragem, mas chegando lá, depois de uma conversa com um oficial, descobriu que o tal bombeiro nunca existiu, foi só uma estratégia sensacionalista do jornal para atrair o público, assim como se fazia na França, com as descrições exageradas dos acidentes, que despertavam o interesse das pessoas para conferir os necrotérios. A vida moderna era um show e o jornal era o seu palco no início do século XX.

Esse show da vida moderna estava nas ruas, na exposição da miséria, dos bairros pobres, como o rubro, nos acontecimentos que movimentavam a cidade, como os crimes por amor, os incêndios, entre outros e no desfile das novas tecnologias, como os bondes elétricos, os automóveis, que provocavam acidentes, causavam medo nos sujeitos e afetavam seus

sentidos por exigirem desses que estivessem sempre alertas ao andarem pelas ruas, pois a qualquer momento poderiam sofrer um acidente. Na crônica *Como se ouve a Missa do “Galo”*, retirada da coletânea *A Alma Encantadora das Ruas* (2012), fica bem explícita essa vertigem que era a vida na urbe carioca e a espetacularização dos acontecimentos através da abordagem feita pelo cronista.

A crônica trata de uma tradição antiga, a Missa do “Galo”, realizada todo Natal e João do Rio, como um verdadeiro investigador de costumes que era, resolve ir de em igreja em igreja, no dia da missa, para observar como era feita em cada uma. No deslocamento de automóvel de uma igreja à outra, o cronista faz uma longa descrição do que era o turbilhão da vida moderna, com emparelhamento de corpos e meios de transportes. A descrição do cronista ressalta tudo o que foi mencionado no parágrafo anterior sobre o espetáculo da vida na urbe carioca, em que há desfile das novas tecnologias impactando os sujeitos, provocando diversas sensações.

Naquele delicioso percurso da Avenida Beira-Mar, toda ensopada de luz elétrica, outros automóveis de toldo arriado, outros carros, outras conduções corriam na mesma direção. Homens espapaçados nas almofadas davam vivas, mulheres de grandes chapéus estralejavam risos, era uma estrepitosa e inédita corrida para Cítera. Quando, no fim da avenida, os automóveis seguiram pelas antigas ruas, cada encontro de bonde era uma catástrofe. Os *tramways*, apesar de comboiarem três carros, iam com gente até aos tejadilhos, e essa gente furiosa, numa fúria que lembrava bem a vertigem de Dionísios, berrava, apostrofava, atirava bengaladas num despejo de corpos e de conveniências. Entretanto, pelas mesmas ruas, a corrida aumentava e era uma disparada louca entre vociferações, sons de corneta, tren-tentens de bondes, estalar de chicote. Quando passamos o túnel num fracasso de metralha e demos nos campos de Copacabana, a velocidade foi vertiginosa, e era apenas vagamente que se divisavam, fugindo à sanha dos fon-fons, ao estrépito das rodas, a linha de fiéis da redondeza marginando o capinzal e, à esquerda, num diadema de estrelas, a iluminação da Igrejinha. Recostei-me. O automóvel saltava como um orango ébrio, no piso mau. De repente fez uma curva e entrou numa rua cheia de gente, de carros, de outros automóveis. Estávamos no grande sítio (RIO, 2009, p. 118).

Logo no início do parágrafo, o cronista enumera duas novidades técnicas que compõe a cena, a iluminação elétrica e alguns meios de transporte como o automóvel. A utilização do verbo “ensopar” para fazer referência à iluminação elétrica dá uma dimensão de que essa novidade dominava todo o percurso. Sobre o automóvel e outros meios de condução, a primeira menção do cronista a esses adventos, no texto indica ao leitor a presença deles no percurso de João do Rio pelas igrejas, mas o mais interessante vem em seguida quando é possível dimensionar os impactos desses novos meios de transporte sobre os sujeitos.

Em determinado momento do parágrafo, o cronista menciona que no fim da Avenida Beira-Mar, ao seguirem pelas ruas antigas, os automóveis chocam-se com os bondes e os acidentes acontecem. Pode-se inferir aqui que a avenida é o lugar propício para receber esses

novos meios de transporte, lá o cronista não descreve acidentes, já as ruas antigas não estão preparadas para os automóveis e os bondes, não há espaço para isso, diferente das grandes avenidas, não foram projetadas sendo pensado isso, só para a passagem de pedestres e no mais, meios de transportes movidos à tração animal.

Há um choque físico e um choque de costumes, cultural, de uma sociedade que não sabe lidar com tanta novidade e como consequência ocorrem os acidentes, não só por atropelamentos, mas também por freadas bruscas dos condutores dos bondes, *tramways*, que é sentido nos próprios corpos dos sujeitos. Há um despreparo dos condutores e dos usuários desses novos meios de transporte, que por vezes se expõem sozinhos ao perigo, como menciona João do Rio na crônica 19, retirada do livro *A cidade* (2017), ao abordar os riscos de acidentes causados pelos saltos dos bondes em movimento. Velocidade vertiginosa dos automóveis, bondes, entre outros, barulho de buzinas, despreparo de condutores, são alguns dos fatores que afetam os sujeitos na cidade moderna, os atordoa a mente, provocam medo de andar nas ruas, transformam sua sensibilidade.

Na crônica *A era do automóvel*, retirada da coletânea *Vida Vertiginosa* (1911), fica perceptível essa ideia da vida sendo vista como um espetáculo através do automóvel símbolo do progresso e da novidade na cidade moderna. “E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas magicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com apparencias novas e novas aspirações” (RIO, 1911, p.3).⁷

Esse símbolo de progresso e novidade também era o responsável por provocar tensões, exigia dos sujeitos uma atenção redobrada aos caminharem pelas ruas, algo que com os meios de transporte movidos à tração animal não era preciso. Os acidentes provocados por motoristas despreparados eram constantemente relatados na imprensa, como é possível perceber pela ilustração abaixo, retirada da revista *Fon-Fon*, revista ilustrada surgida em 13 de abril de 1907, que fazia registros cômicos, a partir das suas ilustrações, de forma sensacionalista, baseada no incremento dos automóveis nas ruas do Rio de Janeiro e pelo trecho a seguir. A ilustração é do caricaturista Calixto Cordeiro e foi publicada em 06 de novembro de 1911.

⁷ Mantive o português da época, conforme à edição de *Vida Vertiginosa*, publicada em 1911, pela editora Garnier, em todas as citações retiradas da obra.

Figura 1 - Ilustração de um automóvel atropelando tudo por onde passa.



Fonte: CALIXTO, Cordeiro. *Revista Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1911.

Gente de guarda chuva de baixo do braço, parava estarecida como se tivesse visto um bicho de Marte ou um aparelho de morte immediata. Oito dias depois, o jornalista e alguns amigos, acreditando voar com trez kilometros por hora, rebentavam a machina de encontro ás arvores da rua da Passagem (RIO, 1911, p.3).

Por mais acidentes que o automóvel fosse capaz de provocar, a ilustração da revista e a abordagem feita por João do Rio sobre tal novidade eram extremamente exageradas, espetaculosas. Essas manifestações tanto da ilustração quanto da palavra impressa acompanhavam o espetáculo da tecnologia criado pela imprensa do período, que buscava representar por meio das imagens e da escrita as sensações provocadas pelas novidades técnicas nas ruas.

Além de usar a crônica *A era do automóvel* para exemplificar os acidentes espetaculosos que essa novidade causava, julgo necessário abordá-la sob uma outra perspectiva, mas que ainda sim repercute nos impactos que o “monstro transformador” provocou na sensibilidade dos sujeitos. A velocidade do automóvel não foi só responsável por

acarretar desastres na cidade, mas também por transformar a perspectiva de tempo que os indivíduos conheciam até então. Na era do automóvel tudo acontecia muito rápido, em um piscar de olhos a imagem que o sujeito via já não podia mais ser vista, havia se desfeito em virtude da velocidade da máquina.

Logicamente toda essa velocidade não só transformaria o tempo de deslocamento dos sujeitos, mas também suas formas de se relacionar, de viver, como nos mostra João do Rio no trecho a seguir. “Vivemos inteiramente presos ao Automovel. O Automovel rithmiza a vida vertiginosa, a ancia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de esthetica, de prazer, de economia de amor” (RIO, 1911, p.4).

Nosso cronista explica seu amor pelo automóvel, que o fez dedicar não só uma crônica a ele, mas também sua citação em diversas outras. Seu fascínio, segundo o autor, está na novidade de uma ação começada e logo acabada, na vertigem total que provocava civilização, na transformação do ritmo lento de vida em algo excepcionalmente rápido.

O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel, vem exatamente do typo novo que Elle cria preciso e instantâneo, da acção começada e logo acabada que e Elle desenvolve entre mil acções da civilização, obra Sua na vertigem geral. O automóvel è um instrumento de precisão fenomenal, o grande reformador das fórmas lentas (RIO, 1911, p.5).

João do Rio segue na crônica mencionando outros elementos que o automóvel é responsável por transformar, além do tempo e das distâncias, a escrita também sofre impactos, a sua própria é afetada por essa novidade. O cronista tenta acompanhar o ritmo veloz da vida moderna em sua escrita. “Assim como encurta tempo e distancias no espaço, o Automovel encurta tempo e papel na escripta. Encurta mesmo as palavras inuteis e a tagarellice” (RIO, 1911, p.6).

O “monstro transformador” simplifica tudo com sua rapidez, desde os negócios até as relações interpessoais. “Simplifica os negócios, simplifica o amor, liga todas as coisas vertiginosamente, desde as amizades necessarias que são a base das sociedades organizadas, até o idyllio mais puro” (RIO, 1911, p.6).

A força dessa novidade é tão grande, que o automóvel descontrói a lógica construída pela sociedade em relação a alguns pontos, como é o caso do enriquecimento. Até então acreditava-se que para fazer fortuna era preciso envelhecer, mas com o novo ritmo de vida propiciado pelo automóvel, enriquecer era algo que levava tempo e ainda na velhice não se possuía uma fortuna tão satisfatória.

Um homem, antigamente, para fazer fortuna, precisava envelhecer. E a fortuna era lamentável de pequena. Hoje, rapazolas que ainda não tem trinta anos, são millionarios. Por que? Por causa do automovel, por causa da gasolina, que fazem os meninos nascer banqueiros, deputados, ministros, diretores de jornal, reformadores de religião e da esthetica, aliás com muito mais acerto que os velhos (RIO, 1911, p.6).

A pressa em se terminar as tarefas, em ir correndo embora ao final do dia, é fruto da chegada de uma era da rapidez, da velocidade, propiciada pelo automóvel. Todos queriam andar depressa e o automóvel permitia isso, por isso se tornou o desejo de consumo dos sujeitos. “Todos os ministros têm automóveis, os presidentes de todas as coisas têm automóveis, os industriaes e os financeiros correm de automovel no desespero de acabar de pressa, e andar de automovel, é sem discussão, o ideal de toda a gente” (RIO, 1911, p.7).

Em um outro trecho da crônica, João do Rio chega a mencionar que “a trepedição da machina transfundem-se na pessoa” (RIO, 1911, p.8). É tamanho o poder do automóvel que suas características passam a ser sensações experimentadas pelos sujeitos no próprio corpo, afetando a sensibilidade dos mesmos.

Quando os novos governos precisam cortar gastos e é sugerido a venda dos automóveis, logo as autoridades voltam atrás. É inimaginável viver em um mundo sem automóvel, sem o encurtamento de tempo que ele proporciona nas tarefas, sem o seu ritmo de vida veloz.

Mas logo as autoridades e funcionários sentem-se afastados, sentem-se recuados, tem a sensação penosa de um Rio incompreensível, de um Rio anterior ao Automovel, em que eram preciso mezes para realizar alguma coisa e horas para ir de um ponto a outro da cidade. E então o ministro, mesmo o mais retrogrado e velho revoga as economias e murmura: - Vão buscar o Automovel! (RIO, 1911, p.9).

Mais para o final da crônica, João do Rio faz uma síntese ao leitor do que representa essa novidade para o modo de vida dos sujeitos. É um novo modo de vida, marcado pela pressa em todos os aspectos, desde o trabalho até a morte. Vive-se depressa, sente-se depressa, morre-se depressa, não há tempo sobrando para se perder.

O Automovel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. Morre-se de pressa para ser esquecido d’alli a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida de pressa, escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar, no amanhã que se pode alcançar agora. Por isso o Automovel é o grande tentador. Não he quem lhe resista. Desde o Dinheiro ao Amor. O Dinheiro precisa de automoveis para mostrar quem é. O Amor serve-se do automovel para fingir Dinheiro a apressar as conquistas (RIO, 1911, p.10).

Outra crônica que trabalha bastante com essa questão do tempo cada vez mais rápido, impactando na sensibilidade dos sujeitos, na forma como vivem, sentem, se relacionam, é *O dia de um homem em 1920*, retirada também da coletânea *Vida Vertiginosa* (1911). Logo no início da crônica, João do Rio traz um parágrafo que parece ser uma notícia sobre as novidades do momento, todas pautadas na rapidez, na pressa de se realizar as coisas.

Dentro de treze mezes as grandes capitães terão um serviço regular de bonds aéreos denominados << aerobus >>. O ultimo invento de Marconi é a machina de stenographar. As ocupações são cada vez maiores, as distancias menores e o tempo cada vez chega menos. Deante desses sucessivos inventos e da nevrose de pressa hodierna, é fácil imaginar o que será o dia de um homem superior dentro de dez annos, com este vertiginoso progresso que tudo arrasta... (RIO, 1911, p.333).

Pelo trecho acima, é possível perceber a onda de progresso vivido nesse momento, um progresso centrado principalmente na velocidade, na rapidez. Se na outra crônica o automóvel era a grande novidade por percorrer longas distâncias em um curto espaço de tempo, agora é o aerobus, um meio de transporte ainda mais veloz. A pressa hodierna afeta diretamente a sensibilidade e os nervos dos sujeitos, tudo é para ontem, tudo acontece em um *flash*.

Esse homem superior do qual trata João do Rio é o homem moderno, que em virtude do desenvolvimento tecnológico consegue estar acima de tudo, ou seja, no controle de várias tarefas ao mesmo tempo, em rápido deslocamento, sempre à frente de seu momento. É um homem que não para, passa o dia em constante movimento, desde a hora que acorda até a hora que vai dormir. Seis da manhã já é tarde para ele, pois não tem tempo a perder. “Acorda ás sei, ainda meio escuro por um movimento convulsivo dos colchões [...]” (RIO, 1911, p.333).

Pela descrição do narrador, ainda é noite quando o homem superior acorda para mais um dia com suas várias tarefas a cumprir, mas para ele já tarde, como exclama: “Caramba! Já seis!” (RIO, 1911, p.334). O narrador continua a narrar a rotina desse sujeito ao acordar: “Salta da cama, toca noutro botão, e vae para deante do espelho aplicar á face a navalha maravilhosa que lhe raspa a cara” (RIO, 1911, p. 334). Sem tempo a perder, até o cuidado com a aparência é cronometrado, são míseros 30 segundos para fazer a barba.

Não só o cuidado com a aparência tem no relógio o seu limite, o exercício físico também. “Entrega-se á gymnastica olhando o relógio” (RIO, 1911, p.334). Para otimizar seu tempo, enquanto se exercita escuta as últimas notícias. Mal terminada sua atividade, se arruma rapidamente para mais um dia de trabalho. “Dez minutos. O Homem superior está vestido” (RIO, 1911, p. 335)

É um homem de muitas tarefas para serem realizadas em um dia de apenas 24 horas. Não se dedica apenas a uma vocação, como em tempos passados a ele, é multifacetado, a modernidade o possibilitou ser assim, com as novidades que encurtaram as distâncias, aceleraram a realização das tarefas, exigindo cada vez mais dos sujeitos, mais produtividade, mais eficiência, mais rapidez.

Homem superior é presidente de cinquenta companhias, diretor de três estabelecimentos de negociações lícitas, intendente geral da Compra de Propinas, chefe do celebre jornal *Electro Rapido* com uma edição diária de seis milhões de telephonographos a domicilio, fora os quarenta mil phonographos informadores das praças, e a rede gigantesca que liga ás principaes capitaes do mundo em agencias colossais. Não se conversa, O systema de palavras é por abreviatura (RIO, 1911, p.336).

No trecho acima é possível ver que o sistema das agências de notícias que o homem superior comanda tem um formato de linguagem baseada na otimização do tempo por meio da economia das palavras, substituindo-as por abreviaturas, dessa forma as notícias são passadas de forma mais rápida. Todo o sistema de vida que envolve o homem superior valoriza a pressa na realização das atividades, inclusiva a alimentação.

Não há tempo a perder sentando-se à mesa para degustar um almoço, são muitas tarefas a cumprir, é preciso pegar logo seu “coupé aereo” (RIO, 1911, p.336), provavelmente um substituto do automóvel, para se deslocar rapidamente.

Depois o homem superior almoça alguma pílulas concentradas de poderosos alimentos, sobe ao 30 andar num ascensor e lá toma o seu coupé aéreo [...] Elle tem que fazer passeios de inspecção ás suas múltiplas empresas com receio de que o roubem, receio que aliás todos tem um dos outros (RIO, 1911, p.336).

Durante o percurso, o homem superior tem acesso às informações através de um vidro no coupé aéreo que reproduz imagens dos últimos acontecimentos. Uma das informações que ele recebe é da morte de sua filha, mas não há tempo para o luto, para sofrer. O homem superior parece ter perdido a capacidade de sentir, de se emocionar nesse seu mundo tão apressado e calculista, onde cada segundo deve ser destinado a ser produtivo. A ele só cabe a preocupação com o enterro, sem transmitir emoções a respeito do assunto. “Sim, sim, sim. Perfeito. Enterro primeira classe comunique Mulher Superior, Cortejo Carpideiras Electricas” (RIO, 1911, p. 337).

Quase no final da crônica, João do Rio escreve sobre o que sintetiza essa vida moderna do homem superior, onde com 30 anos o sujeito já está no fim da vida, pois o tempo passa depressa e na sua busca incessante por ganhar dinheiro, ser produtivo, o homem não percebe

que sua vida está passando junto. Não há mais tempo para sentir, para se emocionar, sorrir, chorar, curtir a vida, descansar, pois tudo gira em torno da ambição.

E' o fim da vida. Tem 30 anos. Mias alguns mezes e estalará. E' certo. E' fatal. A sua fortuna avalia-se numa porção de milhões. Sob os seus pés fracos um Hymalaia de carne e sangue arqueja. Si descançasse?... Mas não pôde. E' da engrenagem. Dentro do seu peito estrangularam-se todos os sentimentos. A falta de tempo, numa ambição desvairada que o faz querer tudo, a terra, o mar, o ar, o céu, os outros astros para explorar para apanha-los, para condensa-los na sua algibeira, impele-o violentamente (RIO, 1911, p.340).

A morte chega de forma tão precoce, aos 30 anos, também em virtude dos impactos no corpo do sujeito, pois essa aceleração do tempo afeta não só a parte emocional dos indivíduos, mas também sua estrutura física, que continua sendo a mesma que lidava com um ritmo da vida mais tranquilo e com a modernidade teve que lidar com a intensidade de uma vida acelerada. A constituição corpórea do sujeito não foi transformada para se adaptar à aceleração da vida moderna e isso tem reflexos na sua saúde e por consequência no seu tempo de vida.

O cronista também trabalha com esse tempo mais acelerado que é o da vida moderna, mais especificamente em *A pressa de acabar*, retirada de *Cinematógrafo* (2009). O autor inicia o texto com um tom nostálgico, comparando como era o ritmo do tempo na época dos avós e como é no dele. “Evidentemente nós sofremos agora em todo mundo de uma dolorosa moléstia – a pressa de acabar. Os nossos avós nunca tinham pressa. Ao contrário. Adiar, aumentar, era para eles suprema delícia” (RIO, 2009, p.266).

Já na abertura da crônica, o autor deixa evidente sua opinião sobre essa aceleração do tempo, segundo ele é uma “dolorosa moléstia” e mais adiante no texto ele aponta quais as consequências negativas dessa “pressa de acabar” para os sujeitos. Antes disso, João do Rio continua comparando que em relação ao século anterior, em que a arte era feita para durar, o trabalho não era tão intenso, pensava-se menos e o amor era sentido de forma diferente, o seu século, o XX, é muito mais líquido, sem solidez, permanência das coisas e sentimentos.

Sim! Em tudo, essa estranha pressa de acabar se ostenta como a marca do século. Não há mais livros definitivos, quadros destinados a não morrer, ideias imortais, amores que se queiram assemelhar ao símbolo de Philmenon e Baucis. Trabalha-se muito mais, pensa-se muito mais, ama-se mesmo muito mais, apenas sem fazer a digestão e sem ter tempo de a fazer (RIO, 2009, p.267).

O cronista continua sua crítica enfática à pressa dos modernos argumentando que se tornaram reféns dos relógios e que cada hora representava o acúmulo de atividades por fazer. O tempo era o mesmo, mas as tarefas aumentaram, passando a impressão de que este foi

encurtado. João do Rio menciona que até os mendigos, pessoas supostamente desprovidas de qualquer tipo de referencialidade, utilizavam um marcador de horas.

Hoje, não. Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharía de minutos e segundos. Cada hora é para nós distinta, pessoal, porque cada hora representa para nós o acúmulo de várias coisas que nós temos pressa de acabar. O relógio era um objeto de luxo. Hoje até mendigos usam um marcador de horas, porque têm pressa, pressa de acabar (RIO, 2009, p.267).

O autor se vale de exemplos de pessoas comuns para mostrar como a aceleração do tempo interferiu em suas rotinas. Isso não se reflete somente em atividades de trabalho, mas também nos momentos de lazer, como por exemplo, ir ao teatro. A apreciação de uma peça teatral já não se dá da mesma maneira que antes, pois é preciso acabar logo, já que a agenda do dia não se encerra ali. Até o sono do sujeito, um momento que seria de paz, não é mais tranquilo, é cronometrado. Pouco tempo para descansar, pois é preciso acordar cedo para executar mais tarefas no dia seguinte.

Vede o homem da bolsa. Esse homem podia andar devagar. Entretanto andar a correr, suando, a consultar o relógio, querendo fazer em quatro horas o que em outro tempo se fazia em quatro meses. Vede o jornalista. Dispara por essas ruas aflitos, trepidante, à cata de uma porção de fatos que em síntese, desde o assassinato à complicação política, são devidos exclusivamente à pressa de acabar. Vede o espectador teatral. Logo que o último ato chega ao meio, ei-lo nervoso, danado por sair. Para quê? Para tomar chocolate depressa. E por que depressa? Para tomar o bonde onde o vemos febril ao primeiro estorvo. Por quê? Porque tem pressa de ir dormir, para acordar cedo, acabar depressa de dormir e continuar com pressa as breves funções da vida breve (RIO, 2009, p.268).

João do Rio chama esse sujeito multitarefas, para quem o tempo parece ter se encurtado diante da infinidade de atividades que precisa fazer durante o dia, de “homem-cinematográfico” e podemos entender o porquê disso partindo do pressuposto de que o cinematógrafo, importante novidade visual do período e que irá impactar a escrita do autor, como será visto no próximo capítulo, apresentava uma sucessão de imagens em curto espaço de tempo. A vida do homem-cinematográfico é justamente assim, uma sucessão de tarefas a cumprir em pouco tempo. “Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é – *Precisamos acabar depressa*” (RIO, 2009, p.268).

O cronista segue no texto explicando o que é esse homem-cinematográfico e quais os pontos de diferença em relação ao homem do século passado. A partir de alguns exemplos que João do Rio dá ao seu leitor, é possível perceber que há uma intensa aceleração do modo

de operar de diversas profissões e então chegamos às consequências negativas as quais mencionei anteriormente que o autor abordaria mais à frente no texto. Essa agitação do ritmo de vida afeta diretamente a sensibilidade dos sujeitos, levando alguns ao ápice da nevrose, o que culminava em algumas doenças psíquicas ou até mesmo em suicídio.

O homem cinematográfico, comparado ao homem do século passado, é um gigante de atividade. O comerciante trabalha em dois meses mais do que o seu antecessor em dez anos; o escritor escreve volumes de tal modo, aqui, na França, na Inglaterra, que os próprios colegas (aliás com a mesma moléstia) ficam a desconfiar de que o tipo tenha em casa um batalhão de profissionais anônimos: os amorosos ajeitam-se de tal forma que a paixão me dá hoje a impressão de um bailado desvairado que se denomina: o cançã dos beijos. A pressa de acabar torna a vida um torvelinho macabro e é tão forte o seu domínio que muitos acabam com a vida ou com a razão apenas por não poder acabar depressa umas tantas coisas... (RIO, 2009, p.269).

No trecho acima, o cronista também menciona outra transformação pela qual a aceleração do tempo é responsável, a paixão. Segundo João do Rio, até nos sentimentos há efemeridade. Em um momento se sente paixão, amor, já no momento seguinte esse sentimento não existe mais. Há pressa para viver outras experiências amorosas. “Quem será capaz de dizer hoje sinceramente: - eu vivo para o teu amor? Vive-se dois minutos porque há pressa de outros amores que também hão de acabar” (RIO, 2009, p.269).

Mais para o final da crônica, João do Rio faz uma espécie de síntese de como é essa vida apressada da modernidade, lamentando-se por essa pressa toda, que fez com que o homem perdesse a capacidade de apreciar as coisas simples da vida como a beleza do sol ou do céu.

A pressa de acabar! Mas é uma forma de histeria difusa! Espalhou-se em toda a multidão. Há nos simples, nos humildes, nos mourejadores diários; há nos inúteis, há nos fúteis, há nos profissionais da *coquetterie*, há em todos esse delírio lamentável. Qual é o fito principal de todos nós? acabar depressa! O homem cinematográfico resolveu a suprema insanidade: encher o tempo, atropetar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele. Todos os dias, (dias em que ele não vê a beleza do sol ou do céu e a doçura das árvores porque não tem tempo, diariamente, nesse número de horas retalhadas em minutos e segundos que uma população de relógios marca, registra e desafia) – o pobre diabo sua, labuta, desespera com os olhos fitos nesse hipotético poste de chegada que é a miragem da ilusão (RIO, 2009, p.270).

A vida moderna transformou por completo a sensibilidade do sujeito, tudo se resume à produtividade, ganhar dinheiro utilizando menos tempos possível e quando se “sobra” tempo, este é destinado também a executar tarefas que lhe tragam algum retorno financeiro. Apreciar a arte ou natureza é algo do passado, ou melhor, por simples fruição é algo de outro século, no início do século XX a ida ao teatro ou ao cassino é para desfilar alguma novidade da moda ou

algum produto que esse tempo moderno foi capaz de entregar aos sujeitos, fechar negócios ou qualquer outro fim que não só o prazer.

Essa sensibilidade afetada pelo tempo tem no corpo sua morada, um corpo que se tornou uma das atrações nesse verdadeiro espetáculo que era a vida moderna, onde os sujeitos desfilavam apressados por cumprir suas tarefas do dia e também para os momentos de lazer, como por exemplo ir ao cassino. Na crônica *Gente de music-hall*, retirada da coletânea *Cinematógrafo* (2009), João do Rio leva o seu leitor a um passeio pelo cassino, local que respirava modernidade tanto pelos novos hábitos e costumes desfilados por aqueles que o frequentava quanto pela estrutura do cassino/evento. Nos eventos que aconteciam no cassino era o momento dos sujeitos de verem e serem vistos uns pelos outros, de desfilarem ostentando seus panamás pelos exuberantes camarotes de onde assistiam aos espetáculos, os próprios e os dos artistas.

Havia dois espetáculos acontecendo nas noites no cassino, o primeiro deles era dos espectadores, frequentadores dos cassinos, exibindo seus corpos com roupas e acessórios da última moda francesa.

Na orla dos camarotes, pintados de vermelho, pousavam em atitudes de academia, expondo vestidos de tonalidades vagas e anéis em todos os dedos as mais encantadoras criaturas da estação. Por trás dos camarotes surgiam panamás, monóculos, faces escanhoadas, bigodes à *kaiser*, e os garçons passavam de corrida levando garrafas e bandejas (RIO, 2009, p.7).

O outro espetáculo era a apresentação das dançarinas de nacionalidades variadas no palco do cassino brasileiro. Os espetáculos dos corpos em evidência fascinavam os espectadores. No trecho abaixo, João do Rio descreve a reação do público com a dança de Verônica, que se apresentava como uma princesa.

Verônica bateu as pálpebras, abriu os olhos luxuriosos, e numa reviravolta adejou. A multidão inteira ofegava, com a alma presa àquela visão de sílfide perversa. Não era o bailado clássico das dançarinas do Scala e da Opera, com violências de artelhos e sorrisos pregados nos lábios, não era o quebro idiota das danças húngaras ou a coreia áacre dos bailes ingleses – era uma dança inédita (RIO, 2009, p.10).

Os dois espetáculos centravam-se nos corpos, em sua exibição, fosse mostrando a última moda em roupas e acessórios, fosse de forma sensual, a atrair o olhar do público pela sedução. João do Rio mostra essa espetacularização do corpo na crônica *Modern girls*, retirada da coletânea *Vida Vertiginosa* (1911), na qual duas meninas, acompanhadas da mãe e de dois rapazes, chegam a uma confeitaria.

A imagem da mulher que seduz através não só do corpo, mas do comportamento, das vestimentas, que passam uma ideia de modernidade, que é evidenciada por João do Rio nessa crônica.

A mais velha das meninas devia ter quatorze anos. A outra teria doze no máximo. Tinha ainda vestido de saia entavada, presa às pernas, como uma bombacha. A cabeça de ambas desaparecia sob enormes chapéus de palha com flores e frutas. Ambas mostravam os braços desnudos, agitando as luvas nas mãos. Entraram rindo. A primeira atirou-se na cadeira [...]. Apenas estava muito bem pintada. As olheiras exageradas, as sobranceiras argentinadas, os lábios avivados a carmim líquido faziam-lhe uma apimentada máscara de vício. Era decerto do que gostava, porque sorriu à própria imagem, fez uma caretinha, lambeu o lábio superior e veio sentar-se, mas à inglesa, trançando a perna (RIO, 1911, págs. 87 e 88).

A descrição das vestimentas, dos acessórios, do modo de se sentar, da postura e da maquiagem extravagante são elementos utilizados pelo cronista para corroborar a ideia de um novo comportamento social a partir dos efeitos da modernização, assim como o próprio título da crônica diz, essas eram as meninas modernas. Não se apresentavam em palcos como o do cassino, mas desfilavam seus corpos pela cidade, promovendo um verdadeiro espetáculo desses.

É importante mencionar do que era composto o cenário onde esses corpos passavam em exibição como verdadeiras mercadorias, pois eram os elementos como a luz, a decoração, a música e a bebida responsáveis por transformarem o espaço modesto da confeitaria em algo atraente, cosmopolita, sensual. “Eram 7 horas da noite. Na sala cheia de espelhos da confeitaria, eu ouvia com prazer o Pessimista, esse encantador romântico, o último cavalheiro que sinceramente odeia o ouro, acredita na honra, compara as virgens aos lírios e está sempre de mal com a sociedade ” (RIO, 1911, p.87).

Logo no início da crônica há a menção por parte do autor do horário em que se passa a cena e também da presença de espelhos na confeitaria. Esses são dois dos elementos que ajudam a compor um cenário mais atraente, sensual. A luz do dia inibiria a sensualidade da cena e os espelhos carregam um toque de decoração moderna. A escolha de bebidas alcoólicas por parte de meninas tão novas, 12 e 14 anos, também é um fator que aguça a sensualidade. Quando questionadas sobre o que bebem, as duas tem suas escolhas bem definidas, querendo passar a impressão, ainda que seja precoce, de que já estão acostumadas a consumir bebidas alcoólicas. “ — Que toma? /— Um chop. /A outra exclamou logo: — Eu não, tomo *wihsky*, *whisky and caxambu*' ” (RIO, 1911, p.88).

Outro ponto que chama a atenção na crônica é a idade das meninas. O narrador não fica espantado nem com a precocidade das meninas nem com a atitude da mãe em consentir que suas filhas se vendam para alcançar o luxo que almejam, afinal, essas eram atitudes, que

segundo ele estavam se tornando cada vez mais recorrentes como consequência de um processo de modernização que encanta e não delimita limites para conseguir atingir a inserção nele através do consumo. Uma apalpada de mão aqui ou outra acolá não significaria nada para o novo modo de vida que os homens com dinheiro poderiam oferecer às meninas.

Já o olhar do personagem intitulado Pessimista não vê de forma positiva essa espécie de prostituição das meninas, como provavelmente seria nomeado nos dias atuais, condenando a atitude das meninas e da mãe. O narrador possui um olhar mais analítico, que dialoga com esse mundo em transformação na tentativa de compreendê-lo, enquanto o Pessimista apresenta uma postura mais “conservadora”, que não aceita a colocação dessas meninas na posição de verdadeiras mercadorias.

Há outra crônica de João do Rio em que o autor trabalha com essa ideia da mulher como mercadoria, retirada da coletânea *A Alma Encantadora das Ruas* (2012), cujo título é *As Mariposas do Luxo*. Na crônica, o autor constrói minuciosamente o cenário de uma avenida reformada, com lojas elegantes, vitrines magníficas, iluminação que favorece o consumo e operárias encantadas com os produtos que veem nas vitrines, não pelo produto em si, mas pelos poderes que eles proporcionavam a quem os consumia.

A mercadoria em exibição na vitrine seduz, encanta os corpos e as almas. O vidro da vitrine onde a mercadoria é exposta funciona como estratégia moderna para fomentar o desejo, pois ao mesmo tempo que permite o contato com o produto, por meio da visão, o afasta pela impossibilidade de tocá-lo, senti-lo. “Por trás do vidro polido, arrumados com arte, entre estatuetas que apresentam pratos com bugingangas de fantasia e a fantasia policroma de coleções de leques, os desdobramentos das sedas, das plumas, das guipures, das rendas (RIO, 1908, p.133).

Além do vidro, outro elemento que ajuda a entontecer as operárias é a iluminação. É como se ao iluminar a vitrina com a luz elétrica, o joalheiro iluminasse os desejos de consumo que estavam adormecidos no interior das operárias. A riqueza de detalhes na descrição das cores e brilhos das mercadorias permite ao leitor dimensionar o sentimento das pobres moças ao se deparar com aquela grandiosa, ainda que não em questão de tamanho físico, vitrine.

Mas, lá dentro, o joalheiro abre a comunicação elétrica, e de súbito, a vitrina, que morria na penumbra, acende violenta, crua, brutalmente, fazendo faiscar os ouros, cintilar os brilhantes, coriscar os rubis, explodir a luz veludosa das safiras, o verde das esmeraldas, as opalas, os esmaltes, o azul das turquesas. Toda a montra é um tesouro no brilho cegador e alucinante das pedrarias (RIO, 1908, p.137).

Não é só a mercadoria em exibição nas vitrines que atrai a atenção dos sujeitos modernos, os corpos em exibição nas ruas também provocam esse efeito e não deixam de ser um outro tipo de mercadoria em exposição. Pode-se entender a vitrine e a rua como os lugares onde a luz da imaginação se acende e ilumina as mercadorias-objetos e as mercadorias-corpos em exposição, extasiando os sujeitos. As vitrines, assim como a rua, embaraçam a visão dos indivíduos modernos provocando sensações de sedução e encantamento.

Tanto na crônica *Modern Girls* quanto na crônica *As Mariposas do Luxo*, as meninas/mulheres ocupam o lugar de mercadorias através da exposição de seus corpos, seus traços, hábitos por diferentes espaços da cidade moderna. Depois de trabalhar com a ideia do corpo enquanto mercadoria, partamos agora para outra perspectiva em relação à exposição dos corpos, a valorização daqueles que estavam perto da praia e/ou praticavam esportes.

Nicolau Sevcenko, em seu texto *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Brasil* (2008) nos dá inúmeros exemplos de novidades que passaram a compor o modo de vida carioca na virada do século XIX para o XX, dentre eles está a valorização do corpo e da saúde. Ter um corpo esbelto, com músculos tonificados, estrutura sólida, proporções adequadas e insinuação de uma sexualidade esbelta e fértil se tornou uma preocupação dos sujeitos. Além disso, a coloração da pele, que antes da virada do século XIX para o XX era um símbolo de distinção entre aqueles que precisavam trabalhar sob o sol daqueles não precisavam, se tornou necessária.

Até o final do século XIX evitava-se sair nos horários ensolarados a fim de preservar um tom pálido, macilento, fúnebre. A partir do início do século isso mudou, como mencionado no parágrafo anterior e essa mutação cultural desembocou em uma sociedade que valorizava os banhos de mar, os passeios ao ar livre, os piqueniques, o clima das montanhas e as estâncias hidrominerais. Os esportes em ambientes abertos, como a regata, passaram a ter grande destaque nesse período, pois tinham tudo a ver com o novo modo de vida saudável.

Aliado ao culto de uma modelação do corpo e da mente, a reforma urbana do prefeito Pereira Passos foi a responsável por desenvolver os esportes aquáticos ao construir o Pavilhão de Regatas na praia de Botafogo. “Era o início da vocação balneária que o Rio de Janeiro iria levar até às últimas consequências, fazendo das praias o principal foco de lazer e uma extensão natural dos quintais e das salas” (SEVCENKO, 2008, p.571).

João do Rio acompanhou essa mudança de hábito a qual os corpos são expostos através das atividades no mar e mostrou isso em algumas crônicas do livro *A cidade* (2017), no qual as autoras Julia O’Donnell e Lara Jogailb reuniram 115 crônicas de Paulo Barreto, publicadas em duas colunas, *A cidade e A vida do Rio*, do jornal *Gazeta de Notícias*, de maio

de 1903 a março de 1904. É importante mencionar que essas crônicas tinham por objetivo acompanhar o que o autor chamou de “o renascer do Rio de Janeiro” através das reformas urbanas empreendidas pelo prefeito Pereira Passos.

Na crônica 20, do livro *A cidade* (2017), João do Rio trabalha com um tema que ganhou destaque nessa virada de século, a regata. O esporte que deixava os corpos em evidência fomentava a ideia da espetacularização do corpo. Em um primeiro momento, o cronista descreve a reação das pessoas, animadas com o primeiro evento de regata do ano de 1903. Isso só reflete o lado observador do cronista, que além de vivenciar as experiências do período no qual viveu, seria capaz de compartilhá-las.

Nessa crônica, o autor se desdobra para mostrar ao leitor os acontecimentos e também suas impressões. O cronista compartilha seus sentimentos, dando ao leitor uma perspectiva maior do evento, possibilitando que o mesmo tenha uma noção do que foi essa primeira regata do ano de 1903 ainda que não estivesse presente.

Toda a animação da cidade concentrou-se ontem na praia de Botafogo, onde se realizava a primeira regata de 1903. As arquibancadas estavam cheias, as carruagens custavam a mover-se, e o povo aplaudia, com entusiasmo e alegria, a robutez e a máscula beleza dos bravos rapazes que conduziam, sobre a água azul e tranquila da baía, as suas esbeltas baleeiras. Sempre que há uma regata, e sempre que vejo o prazer com que a melhor sociedade do Rio de Janeiro anima e vitoria os moços remadores, tenho uma satisfação grande e viva (RIO, 2017, p. 70).⁸

João do Rio também faz uma retomada da memória cultural da cidade ao comparar os esportes antigos com os modernos. O cronista menciona que os únicos esportes existentes na cidade do Rio de Janeiro antes da virada do século XX eram os jogos do azar. Ao tecer essa comparação, o autor reafirma ainda mais o valor dos novos esportes, que imprimiam na geração mais valor e força do que a sua. “Essa geração, que se está educando no mar, face a face com o perigo, criando energia muscular e energia moral, já é mais bela, mais forte, mais nobre do que a minha ” (RIO, 2017, p. 70).⁹

Esse maior valor que o cronista do Rio atribui à nova geração está intrinsecamente ligado ao corpo, pois o corpo atlético, que pratica esportes, nesse momento é visto como mais saudável, mais forte, mais vigoroso. Novamente o cronista compartilha suas impressões com o leitor, o que auxilia na construção da opinião destes, ainda que não tenham vivenciado as mesmas experiências que João do Rio.

⁸ Original de 1903.

⁹ Original de 1903.

Em outra crônica do livro *A cidade* (2017), a 92, é possível perceber a importância do mar no novo modo de vida. O cenário da crônica de João do Rio é um dia de Verão nas praias do Rio de Janeiro e o cronista faz uma descrição quase poética das primeiras horas da manhã desse dia de banho de mar.

DE TODOS OS ASPECTOS DA CIDADE, nestes inclementes, mas belíssimos meses de verão, o mais admirável é com certeza o das praias de banho, às primeiras horas da manhã, quando o sol dardeja nas ondas os seus venâbulos de diamante (RIO, 2017, p. 209).¹⁰

O cronista segue exaltando o mar e os benefício que este traz às pessoas, como por exemplo acabar com a tristeza e melhorar o humor. Além disso, o cronista aborda a questão dos corpos, citando os menos atléticos e os mais atléticos no banho de mar. É curioso a abordagem que o cronista faz ao tratar dos sujeitos que vão ao balneário simplesmente para observar outras pessoas tomando banho de mar, algo que o mesmo faz, pois, o ato da observação constitui um ponto muito importante nas crônicas de João do Rio.

Há muita gente que tem medo do mar, que não gosta de mergulhar dentro dele, mas que salta da cama ao clarear do dia, veste a camiseta o calção curto, e vai fingir que toma banho, só para apreciar o movimento no balneário. Esses são os *mirones*: e são os que mais se divertem, porque tem de graça o mais agradável espetáculo (RIO, 2017, p.92).¹¹

A partir das observações dos *mirones*, que podemos dizer que se confunde com as observações do próprio João do Rio, o cronista constrói o trecho abaixo, onde fica ainda mais evidente o verdadeiro desfile de corpos que existia neste momento.

Vê-se de certo, dentro d'água ou sobre a areia, muita perna velosa, muito pé torto, muito joanete medonho, muito corpo simiesco, mas, em compensação, aparece, de vez em quando, surgindo do azul do oceano, uma linda imagem que parece a ressurreição da antiga Cíprida, filha das ondas cortando com o talhe esbelto a turquesa líquida, e espalhando entre os flocos da espuma o jorro de ouro ou de ébano da cabeleira... (RIO, 2017, p.92).¹²

Todas as cenas mostradas até aqui pela lente do cronista na imprensa, dos crimes, dos acidentes e incêndios, e dos corpos tiveram na realidade cotidiana sua origem, e ao serem transportadas para as crônicas foram misturadas a elementos ficcionais, o que não diminuía o interesse do público pela realidade, interesse despertado desde o século XIX em Paris, de

¹⁰ Original de 1903.

¹¹ Original de 1903.

¹² Original de 1903.

onde o Brasil adquiriu diversos hábitos e costumes. Com o objetivo de mostrar a construção da sensibilidade moderna do espectador cinematográfico antes da invenção do primeiro cinema, afeito pela realidade, uso como referência de entretenimento popular em Paris, a partir do texto *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século* (2004), o museu de cera. O gosto do público pelas visitas ao Musée Grévin já podia ser previsto tendo em vista a declaração dada por seus fundadores sobre o museu, como menciona Schwartz (2004). Segundo a pesquisadora, os fundadores imaginavam o museu como um aprimoramento dos jornais, como um modo muito realista de satisfazer o interesse do público pelos fatos diários. Eles prometeram que sua exibição iria representar os principais eventos correntes com fidelidade escrupulosa e precisão impressionante, funcionando como uma espécie de jornalismo vivo.

Um dos fatores onde residia o sucesso do museu era no olho do espectador pela necessidade do reconhecimento e da familiaridade do público com suas personagens. Além disso, o museu imitava a forma do jornal com a exposição de quadros lado a lado, sem relação particular um com o outro, como faziam as colunas de jornal com histórias aparentemente desconexas. O museu também oferecia aos seus visitantes o privilégio de uma aparente proximidade das celebridades.

Os quadros tridimensionais criavam uma perspectiva particular entre o espectador e a exposição. Os visitantes podiam habitar perspectivas múltiplas (vistas panorâmicas) ao mesmo tempo em que as exposições quase sempre ofereciam acesso privilegiado à cidade de Paris. Os quadros do Musée Grévin apresentaram diversas cenas dos bastidores, representações de uma perspectiva normalmente não acessível à maioria dos espectadores.

A dedicação do Musée Grévin ao gosto do público pela realidade, seu uso da figura de cera para reproduzir o mundo social, seu foco em eventos contemporâneos e na mudança rápida, seu vínculo com o espetáculo e a narrativa, bem como a organização abrangente de seus quadros, são elementos associados com início do cinema e, no entanto, encontrados no Musée Grévin bem antes da sua alegada invenção em 1895 (SCHWARTZ, 2004, p.352).

Além do museu de cera, outro entretenimento anterior ao cinematógrafo foi um sucesso tanto na França quanto no Brasil, os panoramas. Os panoramas já trabalhavam com elementos que estariam presentes no primeiro cinema, como mostrarei a seguir.

José Inácio de Melo Souza define o panorama como sendo “um enorme quadro esférico em que o espectador, colocado no centro, como se estivesse no alto de um morro, vê todo o horizonte ” (SOUZA, 2000, p.31). O invento apreendia e representava uma versão já

familiar da realidade, a realidade na qual a vida era capturada pelo movimento e que será o grande atrativo do primeiro cinema.

O realismo do panorama baseou-se na noção de que para captar a vida uma exposição tinha que reproduzi-la como uma experiência corporal e não meramente visual. Essa questão da presença corporal na experiência com o panorama, e que também se estenderá ao cinematógrafo, está atrelada à ideia trabalhada por Leo Charney e Vanessa Schwartz na introdução do livro *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004) de que a experiência da cidade definiu os termos para a experiência dos outros elementos da modernidade, como é o caso dos panoramas e do cinematógrafo.

A cidade proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo. O ambiente moderno da cidade possuía um clima perceptivo de superestimulação sensorial pelo excesso de novidades aos quais o sujeito estava exposto, choques e sobressaltos pelo contato não só com essas novidades, mas com a própria multidão que circulava pelas ruas da cidade.

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. 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 (CHARNEY, 2004, p.96).

Como já mencionado anteriormente, se antes do século XIX o sujeito tinha seu corpo distante da observação, no final do século o corpo participava ativamente de todos os processos da modernidade, por isso quando essas novas formas de entretenimento começaram a surgir capturando a realidade para representá-la em suas apresentações, não havia como não inserir o corpo nesse procedimento. Muito mais do que propiciar ao seu público uma experiência visual, esses aparatos buscavam afetar os sentidos, de modo similar ao que a experimentação da vida moderna fazia com os sujeitos.

Os panoramas, assim como o necrotério e o museu de cera, eram fortemente influenciados pelo jornal. Todas essas novidades funcionavam como um efeito visual da palavra impressa, colocavam em prática a expressão “ver com os próprios olhos”. O jornal alimentava a imaginação através da escrita e esses entretenimentos visuais através do olhar.

O realismo dos panoramas era gerado mais pelos temas que representavam do que por suas tecnologias. O interesse do público pela realidade levou muitos outros panoramas parisienses a buscarem cada vez mais realismo na sua forma de simulação. No Brasil, Vitor Meireles foi o maior pintor e exibidor de panoramas, segundo Vicente de Paula Araújo (1973). Para se ter uma ideia de como o público gostava dessa novidade, vamos a um caso.

Em 1890, depois da implantação do regime republicano no Brasil, o ensino artístico foi sujeito a uma reforma e isso acarretou a exoneração de todos os velhos mestres, dentre eles Vitor Meireles. Sem recursos para pintar um panorama representando o Descobrimento do Brasil, Vitor Meireles teve que recorrer ao povo, através da imprensa carioca e em dois meses conseguiu suficiente apoio monetário, o que só demonstra a força que os panoramas tinham nesse período.

O sucesso dessa novidade, como também do museu cera e do necrotério, pode ser explicado pelo fato desses entretenimentos trabalharem com a realidade, o que agradava muito o público. Não havia distinção entre a vida e a arte, ou seja, a realidade era transformada em espetáculo ao mesmo tempo em que os espetáculos eram obsessivamente realistas. O efeito-realidade dessas novidades residia na capacidade dos espectadores de fazerem conexões entre os espetáculos que viam e as narrativas familiares que já conheciam.

Todos esses prazeres que tanto atraíam o público, antecessores do cinematógrafo e de outros aparatos visuais, prepararam a sensibilidade do espectador para a chegada do primeiro cinema, grande novidade que coadunou o desejo do público pela realidade e sua atração pelos espetáculos. João do Rio percebeu o potencial desse invento e o inseriu em sua escrita, como será possível perceber no próximo capítulo.

3 AS CRÔNICAS E O CINEMATÓGRAFO DE JOÃO DO RIO

3.1 Uma breve história do cinematógrafo

Tendo em vista a importância do aparato cinematógrafo para a modernidade, da qual João do Rio fez parte, enquanto técnica que altera a visualidade e que foi apreendida pelo autor para construção de sua escrita, vale contar um pouco de sua história, origem e transformação ao longo tempo. O cinematógrafo ou primeiro cinema, segundo Flávia Cesarino (1994), teria se iniciado com a projeção dos irmãos Lumière, na cidade de Paris, 1895 e se estendeu pelos quinze anos seguintes.

Dentre as características desse primeiro cinema estavam: senso de humor; trucagens; improvisação nas encenações (há confusão e muito movimento); várias cenas acontecem ao mesmo tempo, e os atores parecem buscar fora de campo uma aprovação para sua performance. Os olhos dos atores voltam-se diretamente para os espectadores; Descontinuidade entre planos e cenas na montagem desses filmes. São filmes com um ritmo diferente: às vezes se realiza tão rápido que termina antes que possamos entender do que se trata; A distância da câmera impede que sejam vistos muito bem os rostos das pessoas filmadas.

As exposições desse primeiro cinema tinham uma característica mais artesanal, isto é, misturavam-se a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circo, espetáculos de magia e aberrações, muitas vezes mais importantes e rentáveis, ou integrado aos círculos científicos. Os irmãos Lumière patrocinaram demonstrações públicas de seu Cinematógrafo na Exposição Universal de Paris, em 14 de abril de 1900, com um público estimado de 1,5 milhões de pessoas¹³. Esse número não indica que o cinema tivesse alguma respeitabilidade como atração autônoma, muito menos como uma forma de arte. Nesta exposição, o cinema foi usado como uma técnica meramente auxiliar, para incrementar as atrações de alguns pavilhões.

As Exposições Universais¹⁴ foram importantes para o cinematógrafo, pois nelas ocorreram as primeiras exposições do aparato moderno. Além disso, funcionavam como

¹³ Este dado foi retirado do texto *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (1994), de Flávia Cesarino Costa.

¹⁴ As exposições universais eram megaeventos que expunham produtos artísticos, agropecuários e industriais de várias nações, no século XIX e início do século XX.

vitrines do mundo civilizado, onde várias nações mostravam sua cultura e tecnologia. Entre as atrações visuais representadas na exposição universal estavam métodos de ilusionismo utilizando imagens, fotográficas ou não, para simular viagens no tempo e no espaço. Alguns exemplos desses métodos são: panoramas estacionários (segundo Emanuelle Toulet, neles, pinturas detalhadas reproduziam paisagens de terras distantes, particularmente as colônias francesas, como para mostrar aos incrédulos a pujança do expansionismo francês), *stereorama* (uma tela móvel e efeitos de luz davam ao público uma sensação indescritível de deslocamento, dentro da paisagem que se movia lentamente diante dos olhos do espectador), *mareorama* (muito sofisticado, essa atração buscava maravilhar o espectador por sua grandiosidade ao simular uma viagem pelo Mediterrâneo, com atores caracterizados para simular os viajantes e provocar sensações de movimento), *photo-cinéma-théâtre* (projeção de filmes e execução de gravações fonográficas).

É de suma importância ressaltar o papel da ilusão na história do cinema, como é possível perceber pelos exemplos de métodos de visualidade acima, pautados no ilusionismo, que antecederam o primeiro cinema. A partir dos estudos de Edgar Morin, podemos hoje entender que a suposta magia das primeiras projeções cinematográficas era na verdade uma ilusão do sujeito, que confundia a identificação com o que estava sendo representado por algo mágico.

Segundo Morin, na antologia organizada por Ismail Xavier, *A Experiência do Cinema* (1983), o sujeito se identificava com o que estava sendo projetado na tela, atribuindo características próprias ao ser projetado, fazendo com que esse processo de identificação fosse ainda mais forte. O espectador não só se identificava com o que estava assistindo, mas também se projetava na cena, com suas características pessoais.

Esse processo de identificação, projeção, era também de transferência, segundo Morin (1983), já que o sujeito não só se inseria nas imagens projetadas como também as imagens projetadas se inseriam em sua vida. O que comandava esse processo eram os fenômenos psicológicos subjetivos, traindo ou deformando a realidade objetiva das coisas e conduzindo os fenômenos mágicos do duplo, da analogia e da metamorfose, ou seja, o que comandava a magia, a ilusão do primeiro cinema, era o cérebro humano.

A ilusão, a magia que o espectador acreditava existir nesse primeiro cinema, com o passar do tempo foi podendo ser explicada pela utilização de técnicas que provocavam a impressão de algo mágico em quem assistia os primeiros filmes. A questão mágica foi

substituída pela questão técnica da projeção de uma sucessão de imagens descontínuas, que é a definição do que era esse primeiro cinema.¹⁵

Antes do cinema se tornar uma atividade industrial, onde a magia pode ser explicada por uma questão técnica, ele começou a se expandir através dos *vaudevilles*.¹⁶ O lugar e a forma de exibição dos filmes mudaram, deixaram de ser apresentados inicialmente como atração secundária nas Exposições Universais para serem exibidos nos *vaudevilles*.

No final do século XIX, o show de *vaudeville* compunha-se de uma série de atos, de dez a vinte minutos, encenados em sequência e sem nenhuma conexão narrativa ou temática entre si, já que a escolha da ordem das exibições ficava a cargo do operador do cinematógrafo. Isso durou até cerca de 1900, quando as produtoras dos filmes passaram a ter mais controle deles, enquanto produtos finais.

Os filmes exibidos nos *vaudevilles* incluíam filmagens dos números encenados nos próprios vaudevilles, além de números de magia e ilusionismo, e quadros vivos sobre temas religiosos ou populares. O interesse que vinha das primeiras exibições nas exposições universais por mostrar lugares exóticos e distantes persistia no *vaudeville*.

Controlado pelos operadores/exibidores ou determinados pelos produtores, o primeiro cinema manteve o caráter anárquico do espetáculo de variedades. Durante toda a primeira década do século XX, a fronteira entre ficção e documentário era tênue. Misturavam-se livremente filmes encenados e aqueles chamados de “atualidades”. Nas atualidades, apareciam não apenas cenas reais da vida cotidiana, mas também encenações de acontecimentos.

A ficção tinha seu espaço através das encenações, mas o principal interesse era mesmo pela possibilidade de se apreender o movimento real. A magia também foi de suma importância, como já mencionado anteriormente, tanto que filmes que mostravam números

¹⁵ Edgar Morin (1983) compara a substituição da magia pela técnica na questão do cinema ao que acontece com o ser humano. No estágio inicial da humanidade há uma tendência a magnificar as novidades, mas com o passar do tempo, essa ideia vai sendo interiorizada isto é, a magia deixa de ser algo exterior ao ser humano, uma crença, para se fazer parte, de forma mais tênue, a nossa essência, a nossa forma de sentir, é como um dos componentes da nossa alma.

¹⁶ “Os *vaudevilles* tinham surgido a partir de teatros de variedades – com conotações exclusivamente eróticas – que, em geral funcionavam anexos aos chamados ‘salões de curiosidades’ (*currio halls*, que exibiam coisas como mulheres barbadas, anões, bichos de duas cabeças) dos *dime museums* (museus cujas atrações custavam dez centavos). Mas nas últimas décadas do século XIX o vaudeville já estava deixando de ser um espaço pervertido.” (COSTA, 2005, p.41).

mágicos, *gags*¹⁷ burlescas, encenações de canções populares e contos de fada, já circulavam pela França desde 1895.

Apesar disso, o cinema não era ainda visto como uma atividade promissora e permaneceria assim durante alguns anos, como atividade marginal e acessória. Foram necessários cinco anos para que o primeiro cinema passasse de uma atividade secundária e se tornasse autossuficiente, de 1900 a 1905. Vale ressaltar a importância do ex-chefe de bombeiros americano, George C. Hale que, além de inventar novos instrumentos, encenava performances de combate ao fogo. Hale conheceu as atrações de Paris quando foi fazer um de seus espetáculos na Exposição Universal e ao retornar aos Estados Unidos comprou os direitos sobre um tipo de diversão que ele batizou de *Hale's Tours and Scenes of the World* (COSTA, 2005, p.30).

Esse espaço temporal que vai da exposição universal, em 1900, às apresentações do *Hale's Tours and Scenes of the World*, em 1905, corresponde a grandes mudanças nas formas de produção e concepção dos filmes. Na época da exposição, os filmes dos irmãos Lumière mostravam cenas documentárias, filmadas ao redor do mundo, já os filmes de Hale eram pequenas ficções que possuíam uma estrutura narrativa mínima e refletiam muitas mudanças.

O intervalo de tempo que vai das primeiras projeções de filmes até a consolidação do cinema como uma forma autossuficiente é pequeno, mas crucial. Não apenas porque engloba um conjunto de rápidas e importantes transformações, mas principalmente porque estas transformações resultam de um jogo de tendências múltiplas, muitas vezes conflitantes, que então determinam a maneira de se fazer e consumir filmes. Estas tendências agem num contexto cultural de transição entre os séculos XIX e XX e estão ligadas ao nascimento de uma nova forma de percepção diante do que se chamaria de mundo contemporâneo: urbanização, industrialização, aceleração dos transportes e das comunicações, expansão da classe média. Um mundo que via nascer outra velocidade, outras demandas, e que estava começando a gerar outros medos (COSTA, 2005, p.31).

O cinema acompanhou o novo ritmo de vida, marcado pela urbanização, industrialização, aceleração dos transportes e das comunicações. A fotografia teve papel de destaque nesse processo e na transformação da concepção do instante. Acreditava-se ser possível captar o instante por meio dela, mas simultaneamente descobriu-se que ela representava não só a captação do instante, mas também a morte dele, já que jamais poderá voltar.

Não havia uma narrativa na projeção das imagens do primeiro cinema, o que impactava os sujeitos, provocava diversas sensações neles. Diferente do cinema atual, em que

¹⁷ Piadas ou histórias engraçadas, e curtas.

há uma narrativa organizada, com início, meio e fim, reconfortante para o espectador, os primeiros filmes não tinham essa pretensão, a captação do movimento e a apreensão/morte do instante eram os grandes destaques nesse período.

Os primeiros filmes trazem aos contemporâneos a consciência incômoda do instante assassinado da fotografia, que também é a eternização do instante, isto é, a tomada de consciência da morte do instante que a fotografia representa, a impossibilidade de retorno ao tempo fotografado e ao mesmo tempo a eternização desse instante, fixado na imagem. Esse incômodo se dá pelo fato de os filmes recentes terem a narração como uma espécie de conforto psicológico, fazendo-nos esquecer aquela morte do instante e criando a sensação de uma duração perpétua, sempre repetida, imortal. Há uma sensação de desconforto em relação ao primeiro cinema pelo costume de assistir histórias narradas. É olvidado que em algum momento foi preciso aprender a linguagem dessas histórias narradas em imagens.

Epstein (1983), explica que a descontinuidade na apresentação da sucessão de imagens se transforma em continuidade pela ação do espectador. É ele quem organiza e dá sentido ao que vê, em sua mente. Isso ocorre porque o sujeito é afetado pelo que assiste.

A descontinuidade só se transforma em continuidade depois de haver penetrado o espectador. Trata-se de um fenômeno puramente interior. Fora da pessoa que está olhando, não há movimento, fluxo ou vida nos mosaicos de luz e sombra que a tela mostra sempre fixos. Dentro, há a impressão de que, como todos os outros dados dos sentidos, trata-se de uma interpretação do objeto, uma ilusão, um fantasma (EPSTEIN apud ISMAIL XAVIER, 1983, p.288).

Esse primeiro cinema, marcado pela ausência de uma narrativa e por uma sessão de imagens descontínuas vai de 1894 a 1908. A partir de 1908 a narratividade começa a fazer parte de forma crescente dos filmes e se estende até 1915, ainda com características do cinema inicial. Há uma dificuldade em descrever o primeiro cinema por ser um momento de constantes transformações. Transformação na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo, na incorporação de parcelas crescentes do público, além das transformações formais na linguagem que esse contexto propicia.

Muito mais importante do que a temática sobre qual tratavam, o que chamava a atenção nos filmes eram os aparatos técnicos que os exibiam. O professor Tom Gunning¹⁸

¹⁸ Tom Gunning é professor de cinema do Departamento de História da Arte, da Universidade de Chicago. É citado tanto no texto de Flávia Cesarino, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (1994), quanto no de Leo Charney, *Num Instante: O Cinema e a Filosofia na Modernidade* (2001), explicando como entende o cinema anterior a 1906, chamado por ele de cinema de atrações.

utiliza o termo atração por dois motivos: em primeiro lugar, para marcar uma relação que o primeiro cinema estabelecia com o espectador (um espectador que se sentia diretamente atingido pelo espetáculo e juntava-se a ele). E em segundo lugar, o termo atração tem a ver com o tipo de experiência visual que se tem nas feiras e parques de diversões (atrações são performances cujo objetivo é espantar, maravilhar o espectador, e cuja aparição já é, em si, um acontecimento).

O cinematógrafo detinha de um poder afetivo que fazia dele um verdadeiro espetáculo, o encanto da imagem, isto é, “renova ou exalta a visão das coisas banais ou quotidianas” (MORIN *apud* ISMAIL XAVIER, 1983, p.153). Isso permitia que se atraíssem identificações e projeções por parte dos sujeitos melhores muitas vezes do que era a própria vida real.

A técnica utilizada no cinema de atrações, o espanto, provocava no espectador uma ideia de desfamiliarização, isto é, “Por meio da percepção estética, a desfamiliarização devolveria ao sujeito a consciência da sensação” (CHARNEY, 2004, p.327). Cabia à arte, como o cinema, devolver às pessoas a capacidade de se espantar, se chocar, já que a modernidade, com seu excesso de estímulos havia feito com que os sujeitos perdessem a possibilidade de serem afetados. A experimentação do instante leva a uma atitude denominada de *blasé*. Georg Simmel, no texto *As grandes cidades e a vida do espírito*, define o que é essa atitude *blasé*, a qual ele alcunha de caráter *blasé* e é tão típico de acontecer na cidade moderna em virtude da quantidade de estímulos nervosos existentes.

O caráter *blasé* é a consequência dos estímulos nervosos que se alteram com muita rapidez. Há uma excitação temporal longa dos nervos em suas reações mais fortes até chegarem ao seu ápice, não conseguindo mais esboçar nenhuma reação. Ocorre uma incapacidade de reagir a novos estímulos com energia suficientemente adequada.

O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez. A experiência da sensação forte possibilita a vivência de um instante, tanto por meio de uma intensidade de sensação que indica uma presença imediata, quanto por meio da diminuição de intensidade pela qual o instante contrasta com aquele menos intenso que o sucede (CHARNEY, 2001, p.317).

E o cinema conseguiu fazer isso, resgatou a possibilidade da experiência sensorial dos sujeitos por meio de provocações, acelerações e intensificações nas imagens com as quais trabalhava, restituindo o movimento original das coisas, afetando e atraindo pessoas. Por mais passiva que fosse a participação do espectador, ela existia, o sujeito havia recuperado sua capacidade de sentir através do cinematógrafo.

A participação passiva e impotente do espectador o colocava em uma posição vulnerável de sentimentalismo e sensibilidade. Essa privação dos meios de ação do espectador é a razão pela qual no espetáculo cinematográfico tudo passava facilmente do grau afetivo ao mágico. Em certa medida, o excesso de modernidade foi responsável por se recuperar o antigo aspecto mágico do cinema, segundo Morin (1983).

A história do cinema passou por diversas transformações até chegar ao que conhecemos hoje, das feiras universais às salas escuras, da ausência de narrativa à narrativização, um longo processo, que apresentou momentos pouco favoráveis, mas também alternou com instantes de enorme sucesso desse invento caracteristicamente moderno. Moderno no aspecto tecnológico, por trabalhar com novas técnicas de visualidade que impactavam os sujeitos, com choques e sobressaltos tipicamente oriundos de um mundo vertiginoso, veloz e ansioso. E antigo ao lidar com a magia e a ilusão.

O cronista no Brasil, mais especificamente João do Rio, enxergando a importância desse aparato moderno que foi o cinematógrafo, e buscando acompanhar o novo ritmo de vida por meio da literatura, realizou uma escrita na tentativa de dialogar com a técnica desse invento. O autor criou, através da linguagem, imagens que trabalhavam com a técnica importada desse invento visando provocar nos leitores impressões e sensações similares ao que o primeiro cinema fazia, como será possível perceber no tópico em que analiso as crônicas.

3.2 O cinematógrafo no Rio de Janeiro

A primeira projeção de imagens sobre uma tela por meio de um aparelho elétrico, no Rio de Janeiro, foi em 1896, com o “omniographo”, uma das muitas derivações que vieram do cinematógrafo dos irmãos Lumière, mas não obteve tanto sucesso como a que chegou depois, o “animógrafo”, este prometia a apresentação de cenas animadas da vida. A representação do movimento era de suma importância para as pessoas que viviam um momento de intensas transformações culturais, sociais e tecnológicas como era o de virada do século XIX para o XX.

No mês de março de 1897, o ilusionista espanhol Enrique Moya alugou uma sala na Rua do Ouvidor e ali instalou o cinematographo de Edison. Embora não fosse a versão do aparato moderno produzida pelos irmãos Lumière e que fazia tanto sucesso no Brasil, ainda assim, esse primeiro cinematógrafo em terra carioca, do qual nos conta Vicente de Paula

Araújo (1973), atraiu afluência, publicidade e teve duração considerável. Em abril de 1897 havia na cidade do Rio de Janeiro dois cinematógrafos importantes funcionando de forma simultânea, embora ainda fossem ambulantes, de duração efêmera. O cinematógrafo de Moya perdera seu caráter de novidade e com isso a frequência de visitantes ia diminuindo. O espanhol pôs seu aparelho à venda em maio de 1897.

No dia 15 de julho de 1897, o teatro Lucinda apresentou a primeira exibição cinematográfica com um aparelho dos irmãos Lumière. No dia seguinte, tendo em vista o forte papel da imprensa no aspecto cultural da cidade, esperava-se comentários sobre o espetáculo, mas isso não ocorreu, só no sábado um diário comentou com elogio. Do Rio de Janeiro o aparato partiu para espetáculos em Niterói.

Foi em 31 de julho, segundo nos relata Vicente de Paula Araújo (1973), que finalmente a invenção dos irmãos Lumière começou a fazer sucesso na capital do país, cujo proprietário era Pascoal Segreto, homem que se tornaria figura importante no desenvolvimento do primeiro cinema no Brasil, junto com Dr. José Roberto Cunha Sales.

No Brasil, a primeira experiência cinematográfica registrada é a exibição de filmes franceses importados por Pascoal Segreto – então grande empresário do entretenimento – em um teatro na Rua do Ouvidor, no qual um projetor cinematográfico foi montado de improviso (ARAÚJO, *apud* LAPERA, 2015, p.12).

Quando o cinematógrafo chegou à capital da República, a imprensa mostrou-se alvoraçada, multiplicando anúncios e comentários. O aparato ganhou espaço cativo nos jornais e revistas, fosse por meio da publicidade ou das crônicas, como as de João de Rio, que incorporavam características do aparelho moderno. Abaixo há um anúncio feito por um jornal da época sobre o novo cinematógrafo. É um pouco extenso, mas fundamental para compreender como a imprensa impulsionava o crescimento desse aparato.

SALÃO DE NOVIDADE – Rua do Ouvidor nº 141. ANIMATOGRAPHO LUMIÈRE, a última palavra do engenho humano. A mais sublime maravilha de todos os séculos! Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, sorrirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se homens, animais e cousas naturais fossem; é o assombro dos assombros! Salve Lumière!
O ANIMATOGRAPHO LUMIÈRE é invento tão majestoso, soberbo e imponente, que a própria natureza, que privilegiou o seu autor, conserva-se estática diante da sua pasmosa contemplação! (ARAÚJO, 1973, p.93).

A citação acima é só uma parte do anúncio que foi publicado em diversos órgãos da imprensa carioca sobre a inauguração do novo cinematógrafo e por ele é possível perceber o quanto essa inauguração era enaltecida pela imprensa. Respondendo ao anúncio tão

grandioso, a inauguração foi um sucesso. O animatographo depressa conquistou a admiração do público e diariamente a imprensa carioca estampava notas positivas.

Um defeito na instalação elétrica do Salão de Novidades andou interrompendo por alguns dias as exibições do cinematógrafo de Cunha e Segreto. O problema foi resolvido, mas vale ressaltar que a energia elétrica foi um dos fatores responsáveis por atrasar o desenvolvimento cinematográfico brasileiro, ocasionando adiamentos nas exibições das fitas e trepidações das imagens, tão desagradáveis ao público. Além desse fator, Vicente de Paula Araújo (1973) atribuiu às chuvas fortes e contínuas, e às greves, a reponsabilidade pelos malogros do cinema.

Apesar desses problemas, Pascoal Segreto, que se tornou o único dono do cinematógrafo do Salão de Novidades, no final de 1897, enviou à Europa um emissário para buscar novas fitas ou quadros para seu animatographo. No dia 22 de dezembro de 1897, Pascoal Segreto ofereceu uma exibição de gala à imprensa no seu cinematógrafo para apresentar as novidades trazidas da Europa. A recepção da imprensa foi excelente.

Essa exibição prévia das novidades, restrita à imprensa, só corrobora a ideia do papel que esta exercia na opinião do público. O jornal, como é possível comprovar pela figura de Figueiredo Pimentel, ditava modas, regras, gostos. Em relação ao cinematógrafo, esse veículo de comunicação não só fornecia insumos para as exibições, a partir das temáticas da vida cotidiana que seriam abordadas, mas também avaliava essas produções, quais eram dignas de sucesso ou não.

Em 1898 os irmãos Segreto eram os donos do principal cinematógrafo do Rio de Janeiro. Pascoal e Gaetano Segreto anunciavam grandes novidades em abril de 1898 e a maior delas era o início, dentro de pouco tempo, das filmagens dos acontecimentos no Rio de Janeiro. Afonso Segreto, irmão dos proprietários ficou incumbido de ir à Europa buscar as novidades. No dia 19 de junho de 1898, Afonso Segreto chegou ao Brasil trazendo consigo um aparelho Lumière responsável por produzir o primeiro filme nacional.

De dentro do navio, já em solo brasileiro, Afonso Segreto fotografou o primeiro filme nacional, que virou notícia:

Chegou ontem de Paris, o sr. Afonso Segreto, irmão do proprietário do salão Paris no Rio, sr. Gaetano Segreto. O sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade, que é a exibição de vistas movimentadas do Brasil. Já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas (ARAÚJO, 1973, p.93).

José Inácio de Melo Souza relata em seu texto *Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo* (2001) que o filme nacional era um objeto estranho dentro do conjunto e, portanto, era recebido como algo diferenciado do modelo dominante. Os espectadores tinham em mente uma imagem vinda de fora, já que o mercado sempre foi dominado pelo filme estrangeiro.

Dando um salto temporal para saber um pouco mais sobre a produção nacional, José Inácio de Melo Souza (2001) nos mostra que de 1897-1901 muitos filmes nacionais foram feitos, isso em virtude da participação de Afonso Segreto, encarregado por Pascoal Segreto na direção das filmagens. Quando Afonso Segreto foi incumbido de outras atividades, a produção carioca entrou em colapso.

Ainda tratando sobre a importância dos irmãos Segreto para o cinema brasileiro, em 8 de agosto de 1898 um terrível incêndio destruiu por completo seu cinematógrafo. O Rio de Janeiro ficou sem o principal divertimento por pouco tempo. Pascoal Segreto prometeu reabrir dentro de três ou quatro meses sua popular casa de diversões, mas não conseguiu para a data prevista, 25 de dezembro. O animatógrafo Super-Lumière foi reaberto em 5 de janeiro com grandes solenidades, banda de música, muita iluminação e sob aplausos entusiásticos. Segundo Vicente de Paula Araújo (1973), Pascoal Segreto não poupou despesas a fim de mostrar ao público um salão montado com luxo e iluminação. Novamente a influência da imprensa no gosto do público foi evidenciada pelo convite do sr. Segreto para a inauguração do cinematógrafo após o incêndio.

O cinematógrafo dos irmãos Segreto entrou em seu segundo ano de existência no dia 31 de julho de 1897, era o cinema mais antigo do Rio de Janeiro e provavelmente do Brasil, isso porque os cinemas anteriores a ele foram ambulantes e instáveis. Pascoal Segreto chegou a receber da imprensa e do povo o título de Ministro das Diversões. O cinematógrafo de Segreto vivia recebendo novidades vindas da França, buscadas por Afonso Segreto, o que fazia com os espetáculos continuassem a ser um sucesso entre o público e deu o título de ministro a Pascoal Segreto.

Em 1902, o Teatro São Pedro anunciou uma novidade nunca vista antes no Rio de Janeiro, o cinema-falante. “Consistia a novidade em um aparelho cinematográfico combinado com o fonógrafo, ideia ou invenção de procedência francesa” (ARAÚJO, 1973, p.93). O cinema falante só iria retornar ao Rio de Janeiro em 1905, quando a cidade estava passando por intensas transformações urbana com o seu processo de remodelação, iniciado em 1903.

Dentre as transformações que as reformas urbanas do então prefeito Pereira Passos e presidente Rodrigues Alves promoveram estava a inauguração da iluminação elétrica, o que

favorecia a questão do cinematógrafo. O desenvolvimento do cinema no Rio de Janeiro parece ter acompanhado o desenvolvimento da cidade. O Rio civilizado, com amplas avenidas, prédios novos, iluminação elétrica, bondes e automóveis abriu espaço para essa diversão que demandava uma nova forma de percepção dos sujeitos, surgida na passagem do século XIX para o XX, em virtude de diversos processos (sociais, econômicos e culturais) que culminaram na modernidade.

O intervalo de tempo que vai das primeiras projeções de filmes até a consolidação do cinema como uma forma narrativa autossuficiente é pequeno, mas crucial [...]. Estas tendências agem num contexto cultural de transição entre os séculos XIX e XX e estão ligadas ao nascimento de uma nova forma de percepção diante do que se chamaria de mundo contemporâneo: urbanização, industrialização, aceleração dos transportes e das comunicações, expansão da classe média. Um mundo que via nascer uma outra velocidade, outras demandas, e que estava começando a gerar outros medos (COSTA, 2005, p.31).

No Rio de Janeiro essa transformação da percepção que implica no sucesso do primeiro cinema começa a ficar mais forte em 1906, com o fim da reforma urbana. É importante lembrar que por mais que o cinematógrafo só tenha atingido seu ápice em 1907, desde muito antes disso, como já foi relatado aqui, a percepção do espectador cinematográfico já vinha sendo construída, fosse por meio de entretenimentos como o necrotério, no caso de Paris, museus de cera, panoramas, entre outros aparatos visuais que faziam da vida real um verdadeiro espetáculo por intermédio da imprensa.

O desenvolvimento de alguns elementos como a iluminação elétrica, a partir da reforma urbana, impulsionou o crescimento do cinema, deixando para trás seu aspecto de atração secundária, que poderia ser encaixada em qualquer programação para ocupar o seu próprio lugar de destaque. “Os primeiros filmes, portanto, tinham herdado essa característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações” (COSTA, 2005, p.31).

Com base nos relatos de Vicente de Paula Araújo (1973), a rotatividade dos cinematógrafos na capital da República antes de 1907 era alta, salvando-se praticamente só o dos irmãos Segreto, pois contrariavam um dos principais problemas que barravam o desenvolvimento do primeiro cinema, o acesso à mercadoria. As constantes viagens de Afonso Segreto à França para trazer novidades a serem exibidas no cinematógrafo foi fator crucial para a retenção do público.

A partir de 1907, ano em que a reforma na cidade do Rio de Janeiro já estava praticamente consolidada, o cinema tornou-se o delírio do público carioca, como é possível

perceber pelo trecho a seguir, retirado de uma crônica de João do Rio, publicada na Gazeta de Notícias, no dia 29-9-1907, a qual Vicente de Paulo Araújo (1973) utiliza como exemplo: “Cinematógrafos... É o delírio atual. Toda a cidade quer ver os cinematógrafos ” (ARAÚJO, 1973, p.205).

Figura 2 - Fotografia da sala de espera do Cinema Pathé, à Av. Central, 116. No balcão, ao fundo, uma orquestra de senhoritas animava os intervalos das sessões.



Fonte: Casa Oswaldo de Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 1998.

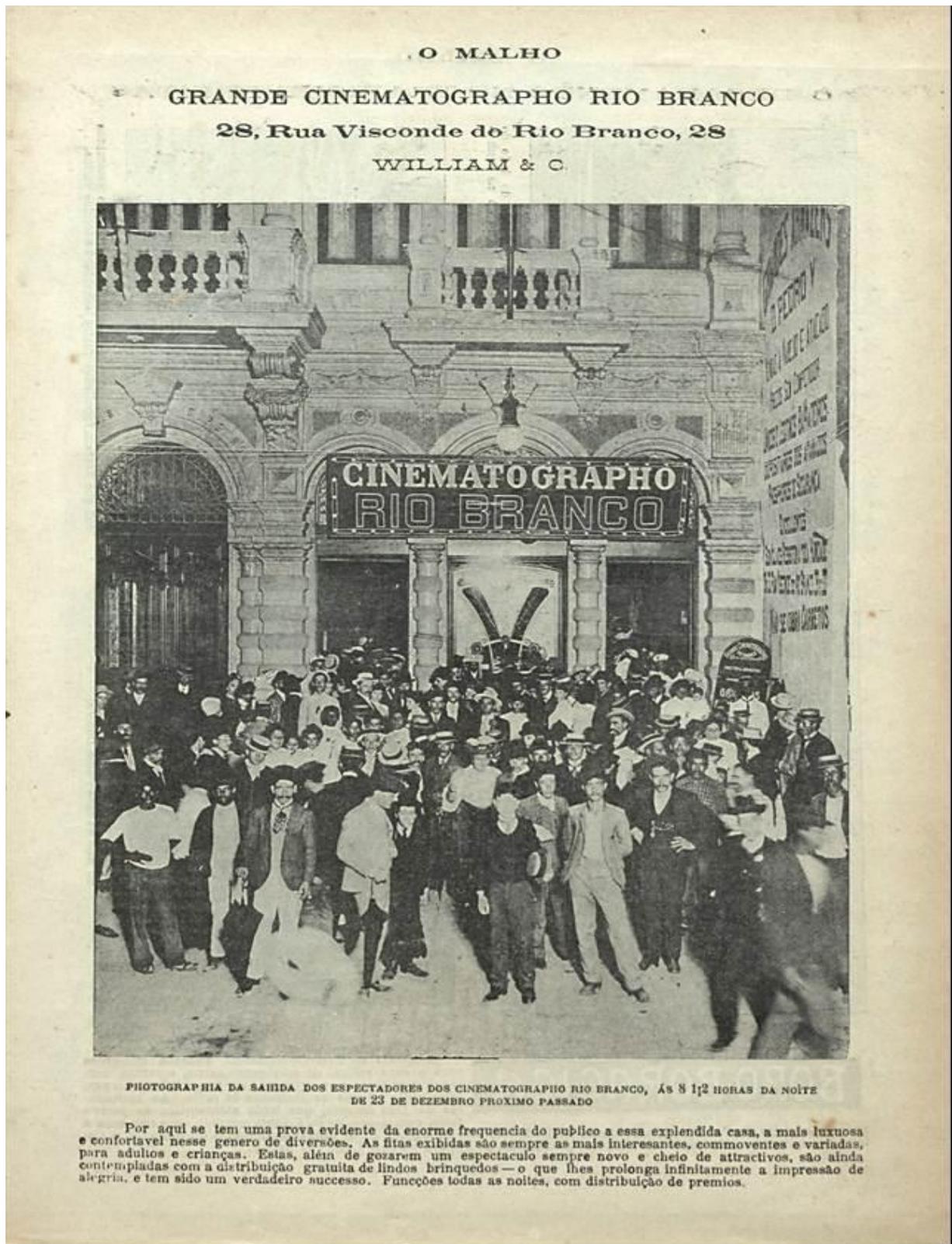
Segundo afirma o professor Hermetes Reis de Araújo, em seu texto *Uma narrativa em movimento: técnica, cinema e sociedade em João do Rio* (2011), o “boom” do cinematógrafo só ocorreu dez anos depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1907, quando o aparato já havia se tornado conhecido na cidade. Nesse momento o cinematógrafo deixava de ser um espetáculo itinerante para se fixar em salas e salões.

Essa ampliação do fenômeno de exibição cinematográfica só foi possível, segundo afirma José Inácio de Melo Souza (2002), corroborando a ideia de Vicente de Paula Araújo (1973), como consequência do fornecimento de energia elétrica. Começaram a surgir várias salas fixas na principal avenida da cidade destinadas ao entretenimento promissor.

Em 1907 a diversão moderna, elétrica, luminosa, apareceu em súbita profusão na cidade do Rio de Janeiro. Em vários pontos da Avenida Central, nos números 103, 147, 154, 173, 179, inauguraram-se salas fixas de exibição: o Cinematógrafo Chic,

o Cinematógrafo Parisiense, o Cinematógrafo Pathé, o Cinematógrafo Paraíso do Rio, o Pavilhão Internacional (SOUZA, 2002, p.141).

Figura 3 - Fotografia da saída dos espectadores do Cinematographo Rio Branco.



Fonte: Hemeroteca Digital. *Revista O Malho*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1908.

Um certo número de realizações cinematográficas brasileiras começava a aparecer, foi um período esplêndido para o cinema brasileiro, com diversas projeções nacionais, que durou três ou quatro anos, antes da produção industrializada da Europa e dos Estados Unidos dominar o mercado. Mercado esse que a princípio, no Rio de Janeiro, ofertava uma variedade imensa de filmes, a preços baixos, pelos cinemas da Avenida Central.

Com um valor acessível a um número maior de espectadores ou até mesmo com exhibições gratuitas, sustentadas pelos anúncios veiculados na imprensa, e com a distinção somente por duas classes de público, os adultos e as crianças, de acordo com José Inácio de Melo Souza (2002), o cinematógrafo era uma diversão democrática, diferente do teatro. Mas essa democratização acabou se tornando um problema para aqueles que não queriam compartilhar os espaços com os menos favorecidos.

O acesso democratizado ao espetáculo cinematográfico era um problema a ser enfrentado. O estigma e o preconceito foram duas armas usadas para afastar das áreas enobrecidas da Avenida Central, Ouvidor e adjacências a população pobre, suburbana ou favelada (SOUZA, 2002, p.143).

Era necessário, segundo a elite carioca que frequentava as salas de exhibições cinematográficas, afastar negros, pobres, caboclos, caipiras, pobres em geral desses ambientes, mais especificamente da Avenida Central, símbolo da vida moderna e civilizada. Esses grupos representavam o atraso por meio de comportamentos discriminados pelos mais abastados, como por exemplo as reações em voz alta às cenas que provocavam espanto, atitudes consideradas exageradas e que demonstravam a falta de familiaridade em locais considerados civilizados.

Figueiredo Pimentel possuía uma coluna no jornal *Gazeta de Notícias*, chamada *Binóculo*, na qual o autor fazia crônica diária da moda e dos modismos sociais. A coluna ensinava a como se comportar em locais públicos e privados. Na coluna, tendo em vista que o cinema veio para ficar, Pimentel empreendeu a codificação do espetáculo, isto é, começou a mediação entre o público e o cinema criando datas específicas, eventos e costumes.

O estigma e o preconceito foram duas armas usadas para afastar das áreas enobrecidas da Avenida Central, Ouvidor e adjacências a população pobre, suburbana ou favelada. Era uma necessidade distanciar negros, caboclos, caipiras, pobres em geral da avenida. Para a elite, que frequentava assiduamente os espaços modernizados da cidade, os mais pobres não estavam preparados para a experiência moderna e urbana da qual o cinema fazia parte, destoavam do ideal de civilidade propagado pela reforma urbana.

Figueiredo Pimentel organizou um calendário para definir os dias de cada divertimento na cidade do Rio de Janeiro durante a semana. Ao estabelecer essa escala semanal, o jornalista estava ensinando aos sujeitos quais eram os entretenimentos modernos que deveriam usufruir, educando suas sensibilidades para esse novo mundo, moderno, com tantas novidades. Além disso, a organização dos dias da semana para se frequentar os novos entretenimentos funcionava como um fator de distinção social, já que a alta sociedade sabia quem iria encontrar em seus momentos de diversão.

Propagava-se por parte do governo de Pereira Passos, a partir da inauguração da Avenida Central, que o Rio de Janeiro havia chegado ao estágio de civilização, modernidade e progresso almejado antes da reforma urbana. A usufruição do espaço público por parte da família carioca como forma de lazer seria um símbolo desse ideal de civilidade alcançado. Em algumas crônicas de João do Rio do livro *A cidade* (2017) podemos perceber como o autor apresenta esse comportamento civilizado dos sujeitos em seus divertimentos.

Na crônica 6, João do Rio mostra ao seu leitor que após os melhoramentos da prefeitura, como por exemplo a iluminação elétrica, o Passeio Público se tornou um lugar agradável para as pessoas bem-educadas ou podemos chamar de civilizadas, frequentarem.

Agora, com os melhoramentos que lhe deu a Prefeitura, o Passeio Público torna a ser um ponto de reunião amável. Anteontem, enquanto a magnífica banda do Instituto Profissional executava o programa do seu quinto concerto, já o nosso mais antigo e lindo jardim tinha um aspecto de jardim europeu, frequentado por gente bem-educada (RIO, 2017, p.43).¹⁹

Esse novo ideal de civilidade que o cronista identifica no Passeio Público, marcado pelo respeito às regras implementadas pelo prefeito Pereira Passos e pela educação na usufruição do espaço público também está presente em outras crônicas do autor, como por exemplo, na crônica 26. Nessa crônica, ao observar a cidade do Rio de Janeiro em um domingo à tarde João do Rio concluiu que não estávamos longe de chegar ao que ele considerava civilizado.

NO DOMINGO, À TARDE, passando pelo Passeio Público, ouvi uma grande vozeria de crianças, alta e alegre como uma grazinada de pássaros. E vi que, cercando um teatrinho de bonecos, a pirralhada delirava, batia palmas, ria, aplaudia com entusiasmo. Não sei dizer toda a satisfação que me encheu a alma... Decididamente, esta boa cidade já não está longe da civilização! (RIO, 2017, p.81).

¹⁹ Original de 1903.

Na crônica 86, João do Rio mostra-se contente com o fato de pessoas não terem destruído as flores que neste momento passaram a encher os jardins da cidade. Segundo o cronista, isso era um indício de civilidade por parte dos sujeitos.

TIVE ONTEM UMA SURPRESA ENCANTADORA, dessas que felizmente compensam as decepções da vida...

A Inspetoria de Matas e Jardins verificou que, ao contrário do que vaticinavam os profetas de má sorte, o povo do Rio de Janeiro tem sabido respeitar as flores do largo do Paço, da praça Onze de Junho, da Boa Vista, e de todos os jardins abertos, agora tão bem tratados pela Prefeitura [...] (RIO, 2017, p.86).²⁰

Por mais que João do Rio identificasse o quanto as pessoas evoluíram em questão de civilidade a partir da reforma urbana e do contato com as novidades tecnológicas, o cronista reconhecia que ainda havia muito o que melhorar. A coluna de Figueiredo Pimentel e as próprias crônicas de João do Rio, ao mostrar a introdução de novos hábitos e costumes, auxiliavam nesse processo de educar a sensibilidade dos sujeitos para lidar com o mundo das novas sensações e de estímulos nervosos que se chocava com a pasmeira do ambiente rural de onde provinham muitos dos sujeitos pobres que frequentavam o Passeio Público e as salas do primeiro cinema.

Chorar, rir ou se enraivecer de forma rápida com as imagens em série projetadas no cinematógrafo implicava o desenvolvimento de um receptor adaptado a reconhecê-las. As novas necessidades provocadas pelo cinema compreendiam atenção e distração, estímulo e desestímulo, caos e ordem, continuidade e descontinuidade, fantasia e realidade, prazer e desprazer numa ordenação inusitada trazida pela película cinematográfica, dentro de um fluxo contínuo de imagens transformadoras da experiência cotidiana moderna. O tempo de percepção alterava-se radicalmente e nem todos os corpos estavam preparados (SOUZA, 2002, p.144).

O cinema tornou-se a expressão mais completa dos atributos da modernidade, portanto, ele mimetizava a vida moderna, caótica, urbana, a qual nem todos os corpos estavam preparados, principalmente os grupos sociais menos abastados, negros, que dentro da nova realidade de intensas transformações e evoluções só serviam para atender às demandas da população burguesa. Esses grupos estavam à margem do processo de modernização, sem condições alguma de consumir as novidades e quando o cinema chegou ao Rio de Janeiro, um entretenimento economicamente acessível a esse público, em nome da ordem e dos bons costumes era preciso criar meios de frear esse acesso, a coluna de Figueiredo Pimentel, de

²⁰ Original de 1903.

forma cruel, exerceu esse papel. “A organização dos dias da moda era um fator de coesão social pois as senhoras *chics* e os cavalheiros *smarts* sabiam previamente quem encontrariam no cinema” (SOUZA, 2002, p.146). O cronista criou um sistema codificado destinado a uma parcela reduzida da população.

Figueiredo Pimentel mostra a força da imprensa carioca sobre os hábitos e costumes modernos não somente ao determinar os dias de frequência ao cinematógrafo pela alta sociedade, mas também no ensino dos espectadores frente às câmeras. “O movimento de espetacularização da vida carioca deu um passo adiante quando os próprios interessados pediam para serem focalizados pelas câmeras ” (SOUZA, 2002, p.148).

Segundo José Inácio de Melo Souza (2002), Figueiredo Pimentel foi responsável por atribuir significado ao que antes era sem sentido, por “aclimatar” o cinema no Rio de Janeiro. Quando chegou ao Brasil, em 1897, de acordo com informação de Vicente de Paula Araújo (1973), o cinema era predominantemente francês, e foi Figueiredo Pimentel que funcionou como mediador entre essa novidade e a elite carioca, que por mais afrancesada que fosse precisava aprender novos paradigmas para esse público. O cronista criou um sistema codificado destinado a essa parcela da população que buscava atingir.

Vale ressaltar que a exigência de atitudes ditas mais civilizadas vinha do projeto modernizador do então prefeito Pereira Passos, buscando atender aos anseios da elite da qual ele provinha, de uma remodelação não só física da cidade, mas que também se estendesse aos hábitos dos sujeitos, o que visivelmente parece não ter acontecido como o governante esperava. “Os usos civilizados da sociedade carioca eram uma ilusão” (SOUZA, 2002, p.138).

3.3 Luz, câmera... e a escrita de João do Rio

Na tentativa de acompanhar esse movimento intenso da vida moderna, João do Rio inovou nas crônicas que escreveu para os jornais, utilizando características dos aparatos visuais em sua escrita. O *flâneur* carioca, seduzido pelo progresso, mas consciente da importância do passado na construção de uma cidade, vivenciou a atmosfera do Rio de Janeiro de início do século XX, conheceu essa cidade, o burburinho das ruas, o “silêncio” dos excluídos, os projetos da alta sociedade e a partir disso pode construir crônicas onde, assim como na urbe carioca, coexistem passado e presente, arcaico e moderno.

O olhar de um observador moderno, isto é, que não só observava os processos de fora, distante, mas sim dentro deles, experimentando sensações e emoções, fez toda a diferença

para a elaboração das crônicas de João do Rio, pois o autor pôde transportar suas experiências, lembrando que de forma ficcionalizada, já que a literatura não é um relato fiel da realidade, para as suas crônicas, dando aos leitores uma melhor dimensão de como funcionava o Rio de Janeiro moderno. Ao fazer isso, João do Rio se valeu de diversas estratégias técnicas, importadas principalmente do cinematógrafo, para afetar a sensibilidade de quem lia seus textos, provocando os sujeitos de forma similar ao que esse aparato fazia.

A partir de agora vamos imergir na análise da coletânea *Cinematógrafo* (2009) para identificar em que medida a técnica do primeiro cinema marcou presença nos temas das crônicas e de que maneira poderá ter afetado o modo de escrita. Diante disso, já pontuo algumas estratégias de linguagem que estarão presentes nessas crônicas, como: simultaneidade temporal, descrição sensorial, entre outras, elementos que João do Rio trouxe das novidades técnicas e adaptou a sua linguagem. O cinematógrafo faz uma reunião de todas essas outras técnicas, culminância de todas essas outras técnicas.

Como o próprio João do Rio colocou na introdução da obra, fazendo uma analogia às fitas que eram apresentadas no cinematógrafo, havia fitas de todos os tipos, para todos os gostos de público, versando sobre diversos temas da cidade moderna, assim como as crônicas do autor, capazes de construir um verdadeiro filme da vida na urbe carioca no início do século XX.

Começo essa análise literária com crônicas que versam sobre um dos temas mais importantes ao cronista, o saudosismo em relação ao passado que estava sofrendo uma espécie de apagamento. O saudosismo em João do Rio, diferente de como aparecia nos escritores do século XIX, de caráter obscuro, desolador, reflete o que existia na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, uma simultaneidade de tempos e assim como a cidade estava infestada de elementos do passado, a escrita do autor, que versava sobre essa cidade, precisava retomar imagens do passado também.

João do Rio, como um homem que enxergava essa coexistência de tempos na cidade, representada pela chegada das novidades técnicas e pela permanência de algumas poucas construções que remetiam ao passado, e também de hábitos e costumes que lutavam para permanecerem a existir, vivia um verdadeiro dilema entre ser a favor das intensas transformações pelas quais a urbe carioca passava e que para serem efetivadas por vezes precisavam deixar para trás resquícios do passado, e se sentir saudoso em relação a esse passado. Por meio da leitura das crônicas do autor, é possível captar sua ambiguidade de posicionamento, ora mais afeito às novidades, ora mais nostálgico.

Vale ressaltar que essa ambiguidade de João do Rio é o que constitui a essência da modernidade segundo Baudelaire, em *O pintor da vida moderna* (1988). De acordo com o autor, a modernidade é composta por um elemento eterno e um circunstancial, sendo assim, quando João do Rio se mostra nostálgico em relação aos elementos da cidade que vão sendo apagados para dar espaço à novidade, ele está dialogando com o presente, pois retoma o passado por meio de técnicas importadas de um aparato do seu presente, o cinematógrafo.

Por meio de imagens do presente, da moda, da velocidade, dos automóveis, entre outros elementos, se tem o eterno, o sentimento do que fica imortalizado na escrita. De forma similar ao que o cinematógrafo fazia, João do Rio capta o instante, o presente e o eterniza em sua escrita. Se no cinematógrafo a imagem é responsável por captar o instante e imortalizá-lo, na escrita não é muito diferente. A técnica da justaposição de imagens é importada do aparato moderno permitindo que o leitor transite do presente para o passado e é então que a ideia do saudosismo aparece, como será possível perceber nos exemplos abaixo.

Na crônica *A Decadência dos Choppes*, João do Rio lamenta-se pelo fim das casas de chopp, na cidade do Rio de Janeiro. Ao flunar pela Rua do Lavradio, o narrador constata que sobraram apenas três casas de chopp, locais onde quem ele chama de *estetas*, se reuniam para discutir literatura e falar mal de outras pessoas.

Outro dia, ao passar pela Rua do Lavradio, observei com pesar que em toda a sua extensão havia apenas três casas de chop. A observação fez-me lembrar a rancorosa antipatia do malgrado Artur Azevedo pelo chopp, agente destruidor do teatro, e dessa lembrança, que evocava tempos passados, resultou a certeza profunda da decadência do chopp (RIO, 2009, p.92).

Como é possível perceber pelo trecho acima, há uma retomada do passado por meio da memória do narrador. Ao retomar lembranças, há um tom de nostalgia e tristeza por parte do narrador por conta da decadência das casas de chop. É interessante atentar que João do Rio busca na escrita se aproximar de como a memória funciona, acionando gatilhos, isto é, elementos que despertam um passado cultural, no caso em questão, a Rua do Lavradio traz à mente a lembrança das casas de chopp e assim se segue, como em um processo memorialista, uma coisa vai levando à outra.

É importante mencionar que sendo a crônica uma mistura de ficção com alguns aspectos de referencialidade não há nenhuma comprovação de que tais memórias realmente existiram e isso não é o mais importante para nós, o mais importante é perceber como João do Rio constrói na escrita processos que simulam a memória. É por meio do diálogo com a técnica cinematográfica que o autor faz isso, justapondo imagens do passado e do presente, o que dá ao leitor a impressão de uma retomada de memórias, ainda que não sejam memórias

reais. Como já mencionado em outro momento do trabalho, há uma cidade moderna real e uma construída pela palavra, mecanismo similar acontece com a memória e com diversos outros elementos que o cronista cria por meio da linguagem. Um desses elementos é a impressão de sensações, como no trecho a seguir: “Mergulhei na sala lúgubre, onde o gás arfava numa ânsia, preso às túnicas Auer já estragadas. Algumas meninas com o ar murcho fariscavam de mesa em mesa consumações” (RIO, 2009, p.95). O uso do verbo “mergulhar” transmite ao leitor a ideia de intensidade, permitindo que quem leia, mesmo que não tenha vivenciado a cena, partilhe das sensações de quem vivenciou. A descrição do gás na sala e a da posição das meninas que também estavam presentes ajuda ao leitor a se sentir na cena.

Em outro momento da crônica a questão de descrição sensorial reaparece: “Chama-se o antro *Colyseu-Boliche*. A impressão de sordidez é inacreditável. De velho, de sujo tudo aquilo parece rebentar, sob a luz pálida de algumas lâmpadas de acetileno” (RIO, 2009, p.96). A preocupação em descrever o ambiente com o uso de adjetivos como “velho” e “sujo” possibilita o leitor dimensionar a experiência de estar nesse ambiente, ainda que nunca tenha ido lá.

João do Rio finaliza a crônica com um tom muito saudoso. A lembrança do passado cultural das casas de chopp aciona a memória do narrador para os tempos esplendorosos dos cabarés e assim, como em efeito dominó, uma lembrança vai desencadeando outra. A nostalgia toma conta do cronista que se questiona sobre onde foram parar as pessoas que fizeram parte desse passado. “Foi aí, vendo o último vestígio do passado esplendor dos chopps, que eu pensei no fim de todos os números sensacionais dos defuntos cabarés. Onde se perde a esta hora o turbilhão das cançonetistas e dos modinheiros?” (RIO, 2009, p.97).

Durante toda a crônica João do Rio se vale da mesma estratégia de linguagem para tratar da questão da nostalgia, a justaposição de imagens do passado e do presente por meio da simulação de uma possível memória. O autor viaja ao passado, no tempo da efervescência das casas de chopp e divide com o leitor as supostas memórias que teria desse período, dos espaços, dos cenários aos quais faz referência.

O tom nostálgico de João do Rio também aparece na crônica *Junho de Outrora* ao tratar do desaparecimento dos costumes das festas juninas. O narrador faz menção às avós, simbolizando a memória desse passado através delas e de suas experiências. “Na delícia perfumada destas noites de junho, tão luzentes d’astros, tão álacres de prazeres, há, no olhar das avós e no olhar das mães de todos nós, uma névoa de nostalgia” (RIO, 2009, p.98).

No trecho acima, João do Rio trabalha com a questão da descrição sensorial. O cronista se vale de um dos sentidos humanos, o olfato, para exprimir a sensação que tem da

noite, personificando-a ao dizer que é uma noite “perfumada”. Para tratar do aspecto nostálgico, retomada da memória, a imagem do olhar dos avós funciona como gatilho que desperta o que o autor chama de “névoa de nostalgia”. Se na crônica dos chopps, a Rua do Lavradio é o ponto chave para despertar lembranças, nesta são os avós, mais precisamente o olhar.

É importante atentar para a expressão que João do Rio utiliza quando se refere ao passado, “névoa de nostalgia”. Assim como a névoa, a memória não é algo com muita transparência, visibilidade e ao se valer dessa metáfora, o cronista deixa subentendido que a memória que suscita nostalgia talvez não seja exatamente como os avós se recordem, indo além na interpretação, é como se João do Rio advertisse ao leitor que o que ele conta não é um retrato fiel da realidade, é preciso tomar cuidado para não confundir o que a linguagem constrói com o que é a vida real.

A retomada do passado não se estende a questões memorialísticas dos avós, vai além, a um tempo e espaço distantes do junho de outrora, mas suscitado a partir dele. “E se o aspecto íntimo de junho era tão bom e tão casto, o aspecto lá fora, nas ruas, sob o dossel do céu, tinha da maravilha de uma paisagem noturna do Oriente, de uma festa árabe” (RIO, 2009, p.101). A sensação que esse tempo passado provoca é descrita por João do Rio como algo maravilhoso que desperta outras sensações boas e memórias de um tempo e espaço do Oriente, de uma festa árabe.

Por mais distantes física e culturalmente que sejam, João do Rio aproxima a tradição de uma festa brasileira a uma festa árabe. O cronista leva o seu leitor a passear não só pelo Rio de Janeiro do junho de outrora, mas também ao Oriente, sem que este precise sair do seu lugar, assim como os panoramas faziam através do recurso técnico da justaposição de imagens. João do Rio justapõe imagens do Rio do início do século XX e do Oriente, representado por uma paisagem noturna em um dia de festa.

Outro elemento moderno que João do Rio assimila a sua crônica é a iluminação.

A iluminação normal dos combustores diminuía de vergonha. Havia quarteirões que, em momentos, davam o aspecto de uma guerra de fantasia ardente, com grandes fogueiras lambendo o casario de reflexos amarelos, iluminações intermitentes de fogos de bengala, ora verdes, ora rubros, e aquele tecido de flor de fogo, de tenda de fogo, que se desdobrava, trechos e trechos, de sacada para sacada, como mantos irreais e inconsúteis, de refulgências inauditas (RIO, 2009, p.101).

Durante todo o trecho acima é perceptível o destaque que João do Rio dá à iluminação elétrica, o autor chega a atribuir características humanas à luz dos combustores para que o leitor consiga sentir a atmosfera desse ambiente citadino completamente afetado pela

novidade da iluminação. João do Rio continua pelos espaços da cidade atrelando os aspectos da urbe à luz. É a iluminação que dá o “tom” dessa cidade, que dá “vida”. É compreensível esse detalhamento e destaque à iluminação à combustão, afinal, a cidade era uma sob efeito da luz natural e outra sob efeito da luz elétrica.

As imagens que João do Rio utiliza para fazer referências às cores que a iluminação propicia giram em torno de fogueira e fogo, elementos naturais. Ao associar a iluminação à combustão ao fogo, elemento da natureza que emite uma luz própria, João do Rio tenta transformar a técnica dessa novidade moderna em natureza, uma natureza artificial construída na escrita.

Assim como os aparatos modernos faziam com a paisagem natural, modificando de acordo com o deslocamento, posicionamento do observador, criando uma natureza artificial, a linguagem exercia processo similar. De dentro do bonde, por exemplo, não só pela velocidade, mas também pelo movimento dos corpos, a forma de perceber a paisagem do lado de fora era outra, mais acelerada, menos bucólica, transformando o natural em artificial.

Ainda trabalhando com essa tensão antigo x moderno, que marca a modernidade, a crônica *O Velho Mercado* não pode deixar de ser mencionada. Na crônica, o narrador lamenta-se pela mudança de lugar de um velho mercado de uma praça da cidade, onde estava há anos instalado, para um novo espaço.

Acabou de mudar-se ontem a Praça do Mercado. Naquele abafado e sombrio dia de ontem era um correr de carregadores, carroças e carrinhos de mão pelos *squares* rentes ao *Pharoux* levando as mercadorias da velha Praça abandonada para a nova instalação catita do Largo do Moura, e, ao passo que aí uma vida ainda desnorteada estridulava e enchia de ruído o silêncio do sinistro largo, na alegre e bonacheirona Praça ia uma desolação de abandono, com as casas fechadas e o arrastar de utensílios para o meio das ruas sujas (RIO, 2009, p.153).

Na descrição que João do Rio faz no trecho acima sobre a praça onde ficava instalado o mercado, o autor se vale de impressões e adjetivações que dão ao leitor a dimensão de como era o cenário em questão. O uso de adjetivos como “abafado” e “sombrio” são exemplos disso. O leitor consegue sentir a atmosfera melancólica da praça por essas palavras de João do Rio. Na parte “uma vida desnorteada estridulava e enchia de ruído o silêncio largo”, ao personificar o espaço, o cronista corrobora a ideia da descrição com impressões e sensações.

Outra questão que aparece na crônica é a da memória cultural.

Só a Praça do Mercado ainda resistia. A Praça! Essa velha bonacheirona que era o Ventre do Rio, levava a escolher o seu local muitos séculos. Em mil seiscientos e sessenta e tantos, a Rua da Quitanda, era da Quitanda Velha, porque lá se instalara a Praça. Pouco depois a Rua da Alfândega era da Quitanda do Marisco, porque lá a Praça tentara o mercado. E nos tempos do Brasil colônia, a Praça, já se aproximando

do seu lugar, ficava por trás da Câmara e incomodava nos seus palácios os vice-reis, porque desprendia muito mau cheiro (RIO, 2009, p.154).

João do Rio faz um verdadeiro passeio temporal para mostrar ao seu leitor todos os lugares onde a velha praça já havia sido instalada. Novamente o autor se vale da escrita para simular um processo similar ao que a memória faz ao retomar lembranças. O cronista percorre mais de mil e seiscentos anos de história. Além disso, a preocupação em construir uma escrita que afetasse o leitor também aparece no trecho acima quando João do Rio fala do cheiro da praça, compartilhando com o leitor uma experiência da utilização dos sentidos humanos.

A descrição sensorial aparece de forma ainda mais evidente em outro trecho da crônica:

Depois tudo era sombra, escuridão, obscuridade complacente e uma atmosfera feita de relentos de cozinha, do cheiro das aves, da maresia da vasa, dos animais, das couves em montanhas, toda uma orquestração impalpável de cheiros afrodisíacos, espalhando uma vaga, indizível luxúria. [...]. Na sombra, indecisamente sombras delineavam-se e na atmosfera pesada de tantos cheiros um rumor sutil, feito de mil rumores de suspiros, de roncões, de pios, de grunhidos, excitava ainda mais (RIO, 2009, p.156).

A descrição dos cheiros desperta o sentido olfativo do leitor, ainda que não tenha vivenciado a cena, o estimulando assim como os inventos óticos faziam. Além de afetar o leitor, João do Rio descreve detalhadamente essas impressões, pois elas ajudam a construir a atmosfera do ambiente, que ele chama de “pesada”. No final do trecho, os sons também são mencionados, estimulando outro sentido dos sujeitos, a audição. A palavra cria a impressão da experiência.

Outra cena descrita com detalhes e que dá a sensação além do visual pelo uso de personificação é a do nascer na praça.

Quando, porém, os retardatários davam por si, já no céu se fizera a transfusão da luz e era a aurora que abria sobre o mar e sobre as coisas como uma grande casa, a renovação da vida. E tudo parecia acordar, fervilhar, brilhar: aves, animais, escamas de peixes, latas, pratos, homens, pássaros, numa grita infrene, que tinha da Arca de Noé e de uma aluvião de leilões (RIO, 2009, p.157).

A imagem que João do Rio constrói do nascer do sol é um tanto quanto poética pela comparação com a transfusão de sangue. Assim como esse procedimento humano é capaz de trazer à vida o que está em estado de quase morte, como é o caso da praça, tendo o velho mercado de lá retirado, a luz do dia é capaz de fazer o mesmo, sendo responsável pelo que João do Rio chama de “renovação da vida”. Essa espécie de renovação é marcada pelos

animais que ali ficavam e despertam a memória cultural da Arca de Noé, onde depois de dias enclausurados na arca os animais puderam sair para aproveitar e experimentar o mundo do lado de fora.

Na crônica *Horas da Biblioteca*, o personagem/narrador lamenta-se pela mudança de lugar da biblioteca. Assim como na crônica sobre o velho mercado, o lugar onde a biblioteca está instalada é antigo e por isso precisa ser substituído por algo que esteja alinhado à cidade moderna.

Nosso personagem é exímio frequentador da biblioteca, conhece seus frequentadores, hábitos e costumes, todo o espaço físico e a atmosfera do lugar.

Há diversas espécies de frequentadores. Das dez da manhã até às três da tarde, aparece a primeira leva. As mesas ficam cheias de uma sociedade mais ou menos ruidosa, que se levanta a cada passo para beber água, lavar as mãos e fumar em certos retiros facilitadores de necessidades urgentes... A frequência da primeira enchente é em geral de estudantes, meninos ainda nos preparatórios que posam o curso nas faculdades. Nenhum deles se contenta enchendo apenas um boletim: enchem logo três. Durante alguns anos eu observei os três pedidos de cada consultante e 99 vezes em cem, lia Física, de Ganot; Geometria, de F.I.C.; Química, de Langlebert, no primeiro boletim, e nos outros: A Rainha Margot, Os Três Mosqueteiros, O Guarani, Os Fantoches de Mme. Diabo, Lucíola, Naná (RIO, 2009, p.177).

A nostalgia em relação à espécie de apagamento do passado por meio da mudança de lugar da biblioteca fica evidente no último trecho da crônica, quando o personagem se questiona sobre o que farão os frequentadores da biblioteca enquanto esta estiver sendo arrumada para sua inauguração no novo endereço.

Enquanto o funcionário falava, eu medi de alto a baixo as paredes forradas de volumes, olhei fixamente a capa velha dos Três Mosqueteiros e deplorei do fundo da alma o futuro remoto em que tudo aquilo dali tiver de sair. Santo Deus! Que farão os leitores da Biblioteca enquanto estiverem a arrumar a outra na Avenida? (RIO, 2009, p.182).

Em todas as crônicas selecionadas da obra de João do Rio até aqui, tentei mostrar quais estratégias o autor usou para possibilitar o diálogo com a técnica. Nos trechos citados, o cronista se vale de imagens como a iluminação à combustão, os cheiros dos ambientes mencionados, as cores e principalmente a memória para por meio deles promover o diálogo com a técnica. A descrição de cheiros e cores busca, por exemplo, afetar os sentidos dos leitores de forma similar ao que o primeiro cinema fazia. A iluminação, além de afetar o leitor por mostrar uma forma diferente de experimentar a cidade, já que esta era uma sob à luz natural e outra sob à luz dos combustores, também trabalha com a ideia de uma

simultaneidade temporal por despertar memórias de como era a vida antes da chegada dessa novidade, fazendo com que a crônica transite entre passado e presente, justapondo imagens.

Para transitar entre presente, passado e futuro, o cronista se vale da justaposição de imagens, que permite trabalhar uma característica fundamental da modernidade, a multiplicidade temporal, ou seja, não há uma ordem cronológica dos acontecimentos, os tempos se misturam, se alternam. Por meio do tom nostálgico do cronista, podemos perceber essa multiplicidade temporal, pois ora ele rememora algo do passado, seja o fim das casas de chopps, a mudança de lugar do mercado, da biblioteca ou em relação às festas de junho, ora ele já está no seu presente moderno. A técnica da justaposição reafirma a ideia de que a modernidade, segundo Baudelaire (1988), extrai do transitório o que é eterno, pois parte de uma imagem do presente, por exemplo um cheio, para retomar o passado, o eterno.

Mudando um pouco a temática, parto agora para um dos cenários que foi amplamente explorado por João do Rio em sua coletânea *Cinematógrafo* (2009), a exposição. A Exposição Nacional de 1908 foi um evento que tinha como objetivo apresentar ao mundo a nova capital da República, recém-reformada pelo prefeito Pereira Passos e pelo presidente Rodrigues Alves. Era o momento de expor ao mundo o que havia de mais moderno no país e comprovar o progresso da nação. João do Rio foi frequentador assíduo do evento e por isso teve muito o que escrever sobre.

Na crônica *Uma exposição*, João do Rio trabalha com uma imagem da paisagem que nos remete ao deslocamento propiciado pelos novos meios de transporte e a um mecanismo do primeiro cinema. “A paisagem tem uma animação particular, é um momento da natureza, uma expressão fixada com um elemento tão justo e tão íntimo que tem qualquer coisa de psicológico” (RIO, 2009, p. 135).

A imagem da paisagem enquanto animação pode ser vinculada ao deslocamento propiciado pelos novos meios de transporte que alteram a perspectiva de visão do observador. Se antes a paisagem era vista como algo fixo em virtude da pouca velocidade dos meios de locomoção movidos por tração animal, que faziam crer em algo mais estanque, com os automóveis e bondes elétricos, a paisagem passa cada vez mais rápido pela retina do observador, o fazendo crer que ela está em movimento, animada.

Essa animação da paisagem está completamente atrelada ao mecanismo do primeiro cinema de captar imagens da natureza em movimento, como por exemplo, o balanço das folhas de uma árvore. Isso reverbera na crença da possibilidade de se fixar o instante, o que João do Rio menciona no trecho acima ao dizer que é *uma expressão fixada*. O autor construiu essa imagem a partir do diálogo com a técnica oriunda dos inventos ópticos.

Em outro trecho da crônica, João do Rio continua a trabalhar com essa imagem da animação dos objetos e também da natureza.

Mas o homem fez-se para emprestar uma alma ao que o cerca. Há objetos que têm história, casas que vos dizem mistérios, horas fatalmente alegres ou inexoravelmente tristes, árvores amorosas e árvores puritanas e austeras. A natureza multiplica-se nessas expressões em que as cores falam e sugerem... (RIO, 2009, p. 135).

Além de remeter às imagens animadas do primeiro cinema ao dar vida aos objetos e à natureza, João do Rio os carrega de impressões e sensações, buscando por meio deles afetar o leitor, como por exemplo quando menciona que *as cores falam e sugerem*. Ao personificar as cores, o autor dá indícios de que trabalhar com as cores representa algo, o uso delas é carregado de significações, impressões, que devem transmitir algo ao leitor.

Céus claros em que o verde se faz azul, romarias de primavera, terrenos rosas batidos de sol, pedaços de lagunas chapeados do reflexo achamalotado da luz, velas que se retesam molhadas d'ouro líquido, vegetações que se escorregam pelas lombadas dos morros, servem de ambiente instrumental onde aparecem certas figuras de mulher, que têm a personalidade especial, o riso, a nervosidade moderna, o abandono, qualquer coisa de tão exato que a gente deixa de pensar num arranjo do pintor com o modelo firme, ali, horas e horas, para crer que ele viu a cena e a sentiu como no bom tempo do impressionismo fariam por senti-la Manet, Degas ou Pissarro (RIO, 2009, p.136).

A personificação das cores faz todo sentido no texto acima, pois como bem pontua João do Rio, é essa preocupação em detalhar os aspectos das cores, quais impressões elas transmitem a quem vê uma pintura, que faz o observador crer na verdade do que viu. O observador deixa de ver o quadro como um quadro, o enxerga como uma representação fiel da cena vista pelo pintor. O mesmo acontece com a escrita de João do Rio, por isso o trecho acima pode ser considerado uma metalinguagem em que o cronista trata da própria prática de escrever.

A escrita de João do Rio, assim como um quadro impressionista, é rica em detalhes que provocam o leitor o fazendo acreditar em um relato fiel dos acontecimentos. A preocupação com a descrição sensorial resulta em crônicas cheias de impressões do cronista, que na perspectiva do leitor parecem um retrato do que este viu na cidade moderna e transportou para a sua escrita, sendo ignorada a questão da ficcionalidade literária.

João do Rio continua a trabalhar com a questão da descrição sensorial em outro trecho da crônica, quando ao descrever uma cena sobre uma moça italiana, na exposição, compara os tecidos do corpo da moça à carícia de uma carne que se sente. Ao exprimir a impressão que

essa mulher provoca no corpo de quem a observa, o autor consegue provocar os sentidos do leitor para que este sinta também essas emoções.

E basta ver aquele tipo de italiana moça, que calça as luvas, tão claro, tão atraente, em que os tecidos são como a carícia de uma carne que se sente, basta olhar a boca de cravo vermelho da Electra, basta enlevar-se a gente no sorriso casto de uma Cabeça de Estudo, obra de mestre, basta parar diante dessa maravilha de perturbação que é a Diva, para se sentir o enamorado da mulher, o psicólogo da alma feminina, o delicado capaz de exprimir na tela essas fisionomias em que a Graça vive e vive a Fascinação! (RIO, 2009, p.137).

No mesmo trecho, outro aspecto importado dos inventos ópticos é trabalhado por João do Rio, a questão da simultaneidade temporal. Ao retomar memórias culturais da Grécia Antiga, João do Rio convida o leitor a viajar com ele pelo tempo e também pelo espaço, sem que precise sair do lugar onde está. É um processo similar ao que ocorria nos panoramas.

Na crônica *O clou da exposição*, João do Rio também trabalha com estratégias de linguagem que buscam afetar o leitor. É possível perceber, pelo uso de verbos como *fulminar* e *adoçar*, a preocupação de João do Rio em provocar impressões no leitor por meio da sua escrita.

Um menino prodígio! Alguns concertos! Era de fulminar um homem patriota e de sentimentos estéticos. Eu tenho um imenso respeito por essa arte ascensional e etérea que se chama a música. Já alguém disse que ela adoçava os costumes (RIO, 2009, p. 188).

O exagero representado pelo uso do verbo *fulminar*, fazendo referência ao que a música de um menino causava nos homens que o assistiam se apresentar, transmite ao leitor a dimensão do que era sentido por quem estava no concerto. Além disso, ao personificar a música, atribuindo a ela a capacidade de *adoçar os costumes*, ainda que a expressão tenha sido usada no sentido figurado, é uma forma de afetar o sentido do leitor, neste caso o paladar. Em ambos os casos, João do Rio se vale de recursos da língua para provocar sensações nos sujeitos, de forma similar ao que o primeiro cinema fazia.

A simultaneidade temporal é outro recurso que João do Rio utiliza nessa crônica.

Depois, se a música é tudo, é a vida, é a exteriorização sonora da alma da natureza inteira, se Asclepíades curava os enraivados arrumando-lhes em cima uma sinfonia, e nós não endoicemos ouvindo tanta música, é preciso saber que Pitágoras, sujeito de muito valor, admitindo duas espécies de gestações ao tratar da origem do homem, não só lhes deu para uma sete e para outra dez meses como dias diversos para sua conformação, criando assim a origem musical do fatus pela teoria das consonâncias (RIO, 2009, p.189).

A Grécia Antiga novamente é onde João do Rio vai ao retomar memórias culturais. Assim como a cidade era uma simultaneidade de tempos e espaços, a crônica do autor não seria diferente, já que tenta acompanhar o ritmo de vida dessa urbe. Como já mencionada anteriormente, ao passear pelo tempo e pelo espaço, a crônica segue um processo similar ao que os primeiros inventos ópticos como o panorama faziam.

Na crônica *Os animais na exposição*, João do Rio faz diversas descrições sobre os animais na exposição e todas elas são carregadas de detalhes, seja de cores, de características físicas ou até mesmo dos cenários onde esses animais estavam expostos. Essa preocupação com a descrição está atrelada à questão de uma escrita que busca provocar o leitor por meio de estratégias de linguagem.

Em seguida vieram os pombos. Como era possível haver uma tão grande variedade de pombos? Há-os todos brancos e todos cinza e todos salmão, e todos cor de havana; há-os como encrespados artificialmente, com a cauda abrindo em leque e a cabeça perdida num cocar de penas; há-os com rebrilhos d' aço que parecem saídos das fantasias de um forno de faianças do golfo Juan. Alguns são enormes, abrindo as rêmiges fortes; outros podem caber na palma da mão de uma donzela. E vendo os cartões com as informações dos cruzamentos, gozando-lhes o olhar – o olhar dos pombos que olham como se não vissem, – a fascinação do arrulho prendia-me. Como se compreende a Hélade, e Vênus, e o velho Virgílio e o prudente Enéas, diante de uma gaiola de pombos! Certo, Enéas não teria descido aos infernos, se Vênus não o fizesse conduzir pelas suas pombas brancas... (RIO, 2009, p.214).

Ao abordar a questão das cores é como se João do Rio emprestasse a sua retina ao leitor para que este pudesse enxergar com riqueza de detalhes as cores dos pombos, dando a impressão de que estivessem vivenciando a cena. Quando trata do tamanho, o cronista transmite uma impressão tátil dos animais, fazendo com que o leitor se sinta tocando-os. João do Rio finaliza o trecho fazendo algumas referências à Grécia Antiga. Também nesta crônica, como em outras até aqui analisadas, há a questão da simultaneidade temporal através da retomada de memórias de um passado cultural.

Logo em seguida ao trecho acima, João do Rio “brinca” com o deslocamento de olhar do observador por meio do movimento dos pombos. A passagem de um cenário a outro, como acontecia no cinematógrafo ao se passar de uma cena à outra, é representada na crônica pelo deslocamento dos pombos, que ao se movimentarem parecem expandir a perspectiva de olhar do narrador.

Os pombos levaram-me até ao local da exposição de bois, de cavalos e de touros. Que aspecto inédito! O sol, abrindo na porcelana azul do céu, dardejava uma poeira de diamante cegadora. E, naquele brilho impalpável, acotovelava-se a multidão. Eram empregados do comércio, eram operários, eram sujeitos bem postos, eram *sportsmen* e estrangeiros, mulheres do povo e senhoras de alto tom, cabeças em

cabelo e grandes chapéus à Gainsbourg, crianças endomingadas e babies como escapados aos figurinos, de luva de seda branca e gestinhos tenros. A luz tirava chispas e fulgurações das joias, dava um cunho de apoteose a tudo. Era como se estivéssemos na paisagem de um prado, em dia de grande prêmio (RIO, 2009, p.214).

Ao comparar o brilho que o céu reflete a *uma poeira de diamante cegadora*, João do Rio valoriza a luz natural e provoca o sentido da visão dos leitores, já que o brilho irradiado pelo sol seria capaz de cegar as pessoas. O céu é comparado a uma porcelana azul, imagem utilizada pelo cronista para tentar propiciar ao leitor uma noção de como era a cor do céu descrito.

João do Rio sai da vista do céu para o que é terreno e ao mudar o olhar, enxerga uma multidão, que segundo ele, *acotovelava-se*. Ao usar esse verbo, o cronista dá a impressão de aperto, onde os corpos se chocam, se encontram. É uma descrição tátil ao leitor. Em seguida, ele descreve quem compunha essa multidão e finaliza retomando a questão da luz natural que refletiria nas joias das pessoas descritas, causando uma apoteose. Isso reforça a importância da luz natural, capaz de alçar objetos comuns, como joias, a algo divino, representado pela apoteose.

Em outro trecho da crônica, João do Rio se vale da linguagem para afetar o leitor, colocando na escrita as sensações que tem do ambiente descrito.

Mas a estranha sensação daquele ambiente! O cheiro saudável dos bois, aquelas cabeças tão belas e graves em que o rosa tem desmaios, o pelo macio e lustroso, a fartura, a plenitude, a pujança daqueles exemplares, tudo se ligava para infiltrar nas anemias urbanas e nas neurastenias presentes a griserie de uma outra vida, o desejo de ter muita, de não conhecer perfumes e fatuidades, de viver como os tratadores dormindo no feno, amando livremente, refocilando com os bichos (RIO, 2009, p.215).

A descrição do cheiro dos animais, do tipo de pelo, dos perfumes são sensoriais, pois estimulam os sentidos de quem lê a crônica, provoca, afeta, assim como as projeções cinematográficas faziam com seus espectadores. No mesmo trecho, João do Rio diz que todas essas impressões que sentiu dos animais se infiltrava nas *anemias urbanas e nas neurastenias presentes*, isto é, esse excesso de sensações que o homem moderno experimentava adoecia seus nervos. A anemia da cidade representa a afetação psicológica do homem moderno, bombardeado por estímulos sensoriais a todo instante, assim como João do Rio tenta fazer com sua escrita, estimular os sentidos dos leitores.

Há ainda na crônica mais dois parágrafos onde João do Rio trabalha com a questão da descrição sensorial.

Então eu, disfarçadamente, descalcei as luvas, e experimentei. O pelo era macio, de uma suave e inédita maciez. Nem as peles que as damas aconchegam, nem as gazes que as vestem são tão macias – porque lhes falta a vida. Fiquei perto de um zebu cinzento e gostosamente acariciei-lhe a anca. O touro voltou-se, olhou-me pachorrentamente, admirado daquele ser artificial, tão cheio de roupas e tão fraco. Passei a outro, que nem se voltou, e como um criador me assegurava que um novilho de dois meses e do meu tamanho era manso, pedi-lhe que o tirasse da baía – a passeá-lo (RIO, 2009, p.216).

O cronista descreve as sensações de tocar nos animais e provoca os sentidos dos leitores ao usar verbos e expressões que indicam como foi a experiência, quais impressões teve ao tocar o animal. Isso permite uma aproximação de quem lê a cena, como se a pessoa, ainda que não a tenha vivenciado, sinta como tivesse. É uma estratégia de linguagem bem comum de João do Rio, como é possível perceber pelos exemplos anteriores.

É interessante também perceber no parágrafo acima a menção que João do Rio faz sobre o olhar do touro. É como se o autor contrapusesse a natureza, representada pelo animal, ao artificial, representado pelo homem moderno e por mais evoluído que este homem seja, ao menos aos critérios humanos, diante do que é natural, como os animais, ele é só uma construção que diferente da natureza, não é fixa, podendo ser desfeito e refeito diversas vezes, assim como a própria modernidade. O sujeito, neste caso, funciona como uma metonímia da modernidade.

No parágrafo seguinte, João do Rio também trabalha com a questão sensorial.

Agradecido, o novilho, ao ver-se livre, estendeu a cabeça. Acariciei-o e ele beatamente estendeu-a mais, de modo que o seu focinho rosa roçou a minha face pálida. E eu senti-me profundamente bom, tão bom, tão contente de mim mesmo que por lá fiquei até que o sol transmontou, e na atmosfera de agapanto as lâmpadas elétricas fulguraram. Era como se tivesse de novo encontrado a vida (RIO, 2009, p.216).

Se no parágrafo anterior, o narrador estava em contato com um touro mais velho, neste é um mais novo. O *novilho*, como o narrador o chama, permite que o personagem o toque, o acaricie, novamente levando ao leitor, por meio da linguagem, a experimentar sensações. O narrador relata que se sente tão bem ao tocar o animal que por lá ficou sem se atentar ao tempo. Ele indica a passagem do tempo por meio da imagem do sol sendo substituído pela iluminação elétrica, ou seja, o dia virando noite.

Ao mencionar que a atmosfera era de *agapanto*, uma planta da região da África do Sul, João do Rio transmite ao leitor mais uma de suas impressões, a do ambiente. No final do parágrafo, diferente do anterior, onde natureza se opõe ao artificialismo, os dois parecem

entrar em sintonia e corroborar para o sujeito encontrar vida de novo. Essa sintonia é representada pela luz do sol, natural e a luz artificial, lâmpadas elétricas.

A iluminação elétrica reaparece em outra crônica sobre a exposição, *Os esnobes e a exposição*. “Ora, uma vez, antes da inauguração, eu voltava fascinado com as experiências de luz da Praia Vermelha, e entrei no Lírico” (RIO, 2009, p.220). Nesse breve trecho é possível perceber que a iluminação elétrica provoca um verdadeiro fascínio em quem a observa e esse fascínio é transposto para a escrita até chegar ao leitor.

A valorização da iluminação elétrica continua pelo parágrafo abaixo.

Os pavilhões, que são palácios, vestiam de luz da base ao alto das torres; nas avenidas os arcos voltaicos abriam clareiras de luz branca na luz de metal dos pavilhões; pelos relvados, aos tufos de verdura, espreguiçavam-se desmaios de luz na morte-cor do espectro: e as águas eram de cores luzentes e tudo era cor, era luz, era como se a multidão se encerrasse dentro do *Koh-i-noor* – a montanha da luz, no âmago de um diamante colossal (RIO, 2009, p.221).

No trecho acima, é possível perceber que João do Rio se vale de uma linguagem poética, com o uso de personificação, para transmitir ao seu leitor a dimensão da importância da luz elétrica, responsável por *vestir* de luz os pavilhões e palácios da Exposição. Nas avenidas, há uma confluência de luzes que atinge os pavilhões. O autor continua a atribuir características humanas à iluminação elétrica quando diz que *espreguiçavam-se desmaios de luz*. Esse excesso de personificação para fazer referência à luz só evidencia a importância que esse invento moderno possuía, tendo vida assim como os seres humanos.

Ainda no trecho acima, o cronista continua a ressaltar a importância da iluminação elétrica nessa cidade moderna ao falar das *clareiras de luz branca* e que até a cor da água era luzente. João do Rio finaliza o texto fazendo referência a um dos diamantes mais famosos do mundo e que, portanto, mais brilha, mais reluz, o *koh-i-noor*. Ao associar a cor natural da água à iluminação elétrica e ao comparar ao elemento da natureza que mais brilha, João do Rio tenta transformar a técnica dessa novidade moderna em natureza, uma natureza artificial construída na escrita. A clareira da cidade moderna não precisa da luz solar para clarear o caminho, a iluminação elétrica agora faz esse papel. A cor da água não reflete mais um aspecto de algo da natureza, mas sim as luzes elétricas. E o cenário descrito no trecho, cheio de luzes por todos os espaços, brilha tal qual um *diamante colossal*, representando uma associação a uma natureza artificial, criada pela palavra.

O fato de a escrita de João do Rio ser capaz de se valer da técnica para construir uma natureza artificial por meio da palavra está atrelado ao que os aparatos modernos faziam com a paisagem natural. Os inventos modernos pareciam transformar a natureza conhecida pelos

sujeitos em algo novo, artificial, um exemplo disso é a forma como o olhar do sujeito se modificou para a paisagem. Se antes o indivíduo, ao se locomover do centro para o subúrbio, tinha tempo em virtude do percurso ser lento, já que era feito por animais, com a chegada dos bondes elétricos e automóveis, os percursos se tornaram cada vez mais curtos e rápidos, fazendo com que a maneira de olhar a paisagem, a natureza, se transformasse, é como se a novidade técnica forjasse uma natureza artificial, mas na verdade a natureza era a mesma, o que mudou foi a forma de olhá-la.

Em mais uma de suas crônicas sobre a exposição, João do Rio se vale de algumas características dos inventos modernos.

Portugal tem dois pavilhões. No inaugurado ontem, estão na sua maioria obras de arte – de arte chamada nobre e de artes aplicadas. São quatro halls imensos e duas salas cheias de quadros, de azulejos, de objetos artísticos, decoradas e arranjadas com um sentimento de gosto, de luxo e de arte, por Jorge Collaço, verdadeiramente admiráveis. Só esse homem é um atestado da vibração superior de um momento, pelo seu talento e pela energia do seu trabalho – porque nesse pavilhão é forçoso admirar tanto as obras como a decoração e a disposição dos objetos (RIO, 2009, p.241).

No trecho acima, João do Rio descreve um dos pavilhões portugueses na exposição. É uma descrição rica de detalhes, carregada de impressões do autor, fazendo com que o leitor se sinta na cena. As descrições físicas do ambiente incluem os tamanhos dos espaços, os quadros que os preenchem, os azulejos, os objetos artísticos, enfim, toda a decoração. Já no campo das impressões que esse pavilhão provoca, o autor se vale de expressões como *verdadeiramente admiráveis* e *forçoso admirar* para transmitir ao leitor o que sente no ambiente.

Além da descrição sensorial, que busca afetar o leitor, promovendo uma ligação com o primeiro cinema, já que este também provocava impressões nos espectadores de forma análoga ao que acontecia nas ruas, onde os sujeitos eram expostos a uma enxurrada de estímulos que afetam seus sentidos, o autor se vale de outro elemento importado desse invento óptico, a sobreposição de imagens.

Antes de adentrar no trecho onde essa sobreposição aparece, vale ressaltar que o sujeito no início do século XX era submetido a inúmeros choques e sobressaltos em virtude do contato com as novas tecnologias que propiciavam experiências diferentes das quais estavam acostumados. O cinematógrafo, enquanto técnica que coaduna essa nova experiência urbana por meio da apresentação de imagens da vida cotidiana, permite o diálogo da escrita de João do Rio não só com seu próprio aparato, mas também com diversas outras tecnologias que nele apareciam.

Retomando a questão da sobreposição, tem-se o trecho a seguir:

No primeiro hall, entrais sobre tapetes confortáveis. Há telas, há gueridons com objetos, há preciosidades. Logo ao fundo se vos depara o retrato de D. Manuel, pintado por Columbano, e dos dois outros lados os retratos de D. Carlos e de D. Amelia. Mas se olhardes os tetos haveis de vos maravilhar com quatro painéis de Collaço e, se o vosso olhar descer um pouco, toda uma sugestão da glória de Portugal se vos deparará num friso encantador de Jorge Collaço – uma fita interminável de caravelas e barcos sobre a onda encapelada, pintada a duas cores. E assim no segundo, e assim no terceiro. À saída haveis de ter a sensação nítida do renascimento da arte portuguesa, de uma arte que, após um período de estagnação, soube aprender fora para se revelar agora admirável e profundamente nacional (RIO, 2009, p.241).

A descrição das sensações é representada por imagens como *tapetes confortáveis*, *há preciosidades*, *os tetos haveis de vos maravilhar*, *friso encantador*, entre outras que transmitem uma sensação além do visual, uma impressão tátil. A sobreposição de imagens acompanha o olhar do observador pelo espaço. A passagem de uma imagem à outra no ambiente acompanha o deslocamento do olhar do observador. É a partir desse olhar que a descrição do cenário é feita.

João do Rio continua a crônica trabalhando com a construção de imagens que buscam afetar o leitor. No caso do trecho a seguir é como se o cronista tentasse ensinar ao leitor a forma como este deve sentir, quais impressões deve ter em relação ao que está sendo descrito, o pavilhão de Portugal, há uma espécie de educação da sensibilidade.

O visitante tem impressões parceladas, gosta mais de um do que de outro, descobre um talento que se liga mais à sua emoção por uma série de afinidades, e tem também uma impressão geral, a impressão de que há uma escola de pintura moderna em Portugal, com influências vagas da Espanha e da Holanda do Renascimento nuns tons de Paris, que são o corrosivo e infiltrante pó da “parisina”, mas pessoal, mas portuguesa, mas sua, feita dos movimentos como que estáticos dos seus tipos e da poesia indefinível da paisagem, dessa poesia em que se condensaram a calma, a saudade e a força dos instintos como que virginizados (RIO, 2009, págs. 242 e 243).

João do Rio faz menção a uma tradição portuguesa de acreditar em deuses, como se esses tivessem guiado Portugal na exposição, auxiliando o país a mostrar sua capacidade de renascimento para as artes. A escolha dos deuses como “guias” não foi em vão, é uma tentativa de enaltecer o país, retomar um passado glorioso onde Portugal triunfava não só nas artes, mas também em diversos outros âmbitos.

Os deuses sugeriram aos homens, como uma nota de amizade grata e de respeito familiar, chamar ao certame em que o Brasil assegura a pleora da sua energia e a força da sua vitalidade a representação de Portugal. E todos haviam de crer que Portugal mandaria produtos de simples indústria e riquezas naturais desse solo que,

segundo bases autorizadas, foi o Paraíso terreal, e, segundo o poeta Antonio Corrêa de Oliveira, tem ainda a marca dos cinco dedos da mão de Deus, espalmada sobre ele (RIO, 2009, p.244).

Nas crônicas que selecionei sobre a exposição, busquei mostrar algumas estratégias de linguagem utilizadas por João do Rio que foram importadas do primeiro cinema. Dentre essas estratégias estão a descrição sensorial dos ambientes com impressões de sensações que atingem a visão e olfato dos leitores, de forma análoga ao que acontecia na experiência cinematográfica; a sobreposição de imagens dos diferentes espaços mencionados, algo similar ao que acontecia no primeiro cinema com a passagem de uma cena à outra e a simultaneidade temporal que está vinculada a essa questão da sobreposição de imagens, pois ora o autor está na exposição de 1908, no Rio de Janeiro, ora algo que vê o remete a um tempo e espaço diferente, distante, onde ele vai sem sair do lugar, por meio da imaginação, da memória.

O último grupo temático que resolvi abordar neste trabalho diz respeito aquilo que a modernidade queria apagar, o lado pobre, atrasado, representado pelas classes menos abastadas que viviam nos subúrbios e que para o projeto reformador dos governantes era mais interessante que lá permanecessem. João do Rio, *flâneur* que transitava por todos os espaços da cidade foi atrás desses sujeitos nos subúrbios para conhecer seus hábitos e costumes, e desmistificar a imagem temerosa que por vezes era constituída sobre eles.

Na crônica *As crianças que matam....*, João do Rio mostra o conflito de opiniões entre os personagens em relação aos crimes cometidos por crianças. Ambos os personagens estão distantes da realidade das crianças pobres que cometem crimes, entretanto, um deles tenta explicar ao outro o motivo dos pequenos menos abastados para praticaram tais ações.

O personagem que possui uma postura mais empática quanto às crianças convida seu amigo a visitar um bairro pobre para conhecer essa outra realidade e desmitificar a ideia que os jornais construíram dessas crianças como muito perigosas. O jornal fomenta o medo por meio de notícias sensacionalistas dos acontecimentos fazendo com que as classes altas, que não tem contato com as crianças criminosas, as enxergue como verdadeiros monstros. “As mais frágeis criaturas procuram nos jornais a notícia das cenas de sangue” (RIO, 1908, p.28).

O narrador, personagem que conhece um pouco os espaços da cidade menos privilegiados, convida seu amigo a um “passeio” pelo bairro rubro na tentativa de mostrar que a realidade é bem diferente do que as notícias veiculadas pelo jornal.

– Podem idealizar um crime brilhante. Esse caso da Saúde não tem importância alguma. É antes um exemplo comum da influência do bairro, desse bairro rubro, cuja história sombria passa através dos anos encharcada em sangue. Nunca foste ao

bairro rubro? Queres lá ir agora? São oito horas. Vamos? Vem daí... (RIO, 2009, p.29).

João do Rio faz uma descrição sensorial da chegada dos personagens ao bairro rubro, dando ao leitor uma dimensão de como era o ambiente. O céu escuro, prestes a desabar uma chuva, a atmosfera que “abafava”, a agonia que pairava na luz dos combustores são imagens que vão além do visual, transmitem impressões, sensações do que era estar naquele local tão distante da realidade confortável, nada incômoda dos personagens. “Descemos. Estava uma noite ameaçadora. No céu escuro, carregado de nuvens, relâmpagos acendiam clarões fugazes. A atmosfera abafava. Uma agonia vaga pairava na luz dos combustores “ (RIO, 2009, p.29). No bairro rubro, João do Rio faz algumas descrições da iluminação precária do local. A ausência de iluminação do bairro pode ser entendida como a ausência de um olhar para essa população pobre. É como se o cronista construísse uma ambiguidade, um duplo sentido para a iluminação precária. A iluminação não funciona bem nesses bairros, pois o objetivo é justamente esconder, manter nas sombras os menos abastados, seus hábitos e costumes. Dessa forma, a narrativa do medo que os jornais contam sobre esse povo “criminoso” ganha força, já que os holofotes nunca estão sobre eles, os iluminando, dando espaço de defesa.

Eu atirara-me para o fundo da vitória de praça e via vagamente a iluminação das casas, os grandes panos de sombra das ruas pouco iluminadas, a multidão, na escuridão às vezes, às vezes queimada na fulguração de uma luz intensa, os risos, os gritos, o barulho de uma cidade que se atravessa (RIO, 2009, p.30).

Essa espécie de “novo mundo” que se abre aos personagens no bairro rubro carrega o que há de mais antigo da história da cidade, a sujeira, a pobreza, o atraso, elementos de um passado colonial que os reformadores tentaram apagar, mas permanecem vivos.

Toda essa parte da cidade, uma das mais antigas, ainda cheia de recordações coloniais, tem, a cada passo, um traço de história lúgubre. A Rua da Gamboa é escura, cheia de pó, com um cemitério entre a casaria; a da Harmonia já se chamou do Cemitério, por ter aí existido a necrópole dos escravos vindos da costa da África; a da Saúde, cheia de trapiches, irradiando ruelas e becos, trepando morro acima os seus tentáculos, é o caminho do desespero (RIO, 2009, p.30).

Quase no final da crônica, João do Rio constrói um parágrafo em que afirma se tratar de um outro mundo, uma outra cidade, o bairro rubro. O autor corrobora essa ideia com as impressões sensoriais do ambiente, tratando do cheiro ruim e a questão da iluminação elétrica, que vai alternando entre mais fraca e mais forte, indicando que nesse espaço a novidade técnica quase não funcionava.

De vez em quando uma rótula aberta e dentro uma sombra. Que lugares eram aqueles? O outro mundo! A outra cidade! A atmosfera era aquecida pelo cheiro penetrante e pesado dos grandes trapiches. Em alguns trechos a treva era total. Na passagem da estrada de ferro, a luz elétrica, muito fraca, espalhava como um sudário de angústias (RIO, 2009, p.32).

O cheiro “pesado” reflete a atmosfera negativa do local. A ausência de luz, deixando o lugar com alguns trechos de treva, indica o total descaso, falta de cuidado, preocupação com a população pobre, escondida na penumbra. São imagens contrastantes com o Rio de Janeiro moderno, da Avenida Central. No Rio de Janeiro de início do século XX coexistiam duas cidades, uma avançada, moderna, atrativa aos olhos do mundo, outra suja, pobre, insalubre, que precisava ser escondida.

João do Rio continua a mostrar essa outra vertente da modernidade na crônica *O barracão das rinhas*. O cronista mais uma vez emerge no “submundo” da classe mais pobre quando vai até um bairro do subúrbio assistir uma briga de galos. O cronista descreve a sensação do trem lotado que pega para chegar ao bairro do Sampaio, as expectativas dos personagens sobre essa verdadeira excursão, dividindo com o leitor a experiência. “A cerca de cem metros da estação do Sampaio fica o barracão. Quando saltamos às três da tarde de um trem de subúrbio atulhado de gente, íamos com o semiassustado prazer da sensação por gozar” (RIO, 2009, p.75).

A crônica segue com mais descrições do ambiente da rinha.

Através das telas de arame eu pressentia a agitada nervosidade dos animais, talvez menor que a nevrose daquela estranha gente. Um cheiro esquisito, misto de suor, de galinheiro e de folhas silvestres, empapava a atmosfera dourada da tarde (RIO, 2009, p.75).

Quando João do Rio transmite ao leitor impressões de até como os sujeitos eram afetados em sua nevrose na rinha, o cronista deixa transparecer sua intenção de construir um texto com a maior riqueza de detalhes possíveis a partir do seu olhar, da sua observação. É como se o autor fizesse um trabalho de espionagem que depois compartilhará com seu leitor. A descrição dos cheiros, do suor, o uso de verbos como “empapava” corroboram essa ideia, mas além disso, revelam um outro elemento do texto do cronista, a ideia de uma escrita tátil, que afeta os sentidos e, por um excesso de estímulos, os nervos dos sujeitos.

O detalhamento na descrição do ambiente da rinha, do cheiro é uma tentativa do cronista de se aproximar do real com todas as suas minúcias para o leitor sentir a ambiência do espaço, dos acontecimentos, ainda que não esteja vivenciando a cena. João do Rio quer

levar o real em toda a sua dimensão, buscando provocar impressões e sensações nos sujeitos de modo similar ao que a cidade moderna, com suas inúmeras novidades técnicas, fazia.

Muitos estudos que li sobre a obra de João de Rio propuseram a existência de um diálogo entre literatura e técnica, como eu proponho, mas a maioria deles não obteve sucesso nessa tarefa, pois buscavam uma relação direta das crônicas do autor com o primeiro cinema. A partir da seleção de crônicas que fiz para este trabalho, acredito ter alcançado o que propus no início do capítulo, refletir sobre como esse diálogo aparece na escrita de João do Rio.

O cronista partia da experiência que os sujeitos tinham com a urbe carioca para criar imagens que permitiam o diálogo com a técnica, intensificado pela chegada do cinematógrafo, como por exemplo a coexistência de tempos quando trata da mudança de um velho mercado da cidade ou quando inunda seu texto de adjetivos, verbos, que transmitem a impressão de uma experiência tátil, ambas técnicas apreendidas do primeiro cinema. João do Rio simulou na linguagem os mesmos processos técnicos similares ao do aparato moderno, tentando, assim como o cinematógrafo fazia com seus espectadores, provocar seus leitores com o uso desses procedimentos.

Sendo o cinematógrafo um aparato que culminava as diferentes sensações provocadas nos sujeitos a partir da experiência urbana, ao dialogar com essa técnica, João do Rio estava dialogando com a própria experiência urbana, uma experiência marcada pela velocidade, pela simultaneidade temporal, pela experiência sensorial. Tudo isso estava presente não só quando experimentava a cidade, mas também quando esse sujeito, na posição de espectador, sentava em sua poltrona para assistir à projeção de imagens da vida cotidiana e João do Rio apreendeu para sua escrita todas essas características técnicas.

CONCLUSÃO

Durante todo o trabalho busquei apresentar a relação tensa da literatura, por meio das crônicas de João do Rio, com as novas tecnologias que haviam chegado à cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Como mencionado na Introdução, procurei seguir o “rastro da técnica” sugerido por Flora Süssekind (1980), que afirmou ter a literatura se transformado na própria técnica ao apropriar procedimentos característicos dos aparatos visuais do período.

Consegui identificar, a partir das inúmeras crônicas de João do Rio selecionadas, essa apropriação de elementos técnicos, que permitiram à sua escrita acompanhar o novo ritmo de vida, concorrer com as sequências de imagens tão atrativas ao público. O cronista não deixou seu texto literário perder espaço para as inovações técnicas, ao contrário, parece ter se amparado nelas para uma verdadeira revisão da linguagem literária.

Nas crônicas, pude perceber o que o professor Renato Cordeiro Gomes (1996) pontuou sobre o autor: aderiu à euforia da modernização e do progresso, verdadeiramente deslumbrou-se pelas novidades técnicas, a exemplo de sua paixão pelo automóvel (sem mencionar a ironia da vida, o local onde seria o seu fim), mas também não deixou de prever os riscos, os pontos negativos das novidades. A modernização e o progresso coexistiram com as desigualdades, o atraso e a miséria e João do Rio não fechou os olhos para isso.

Vale ressaltar que comecei a perceber a alteração da escrita antes mesmo da chegada dessas novidades técnicas, cruciais para a transformação do texto literário de João do Rio, através de uma imprensa sensacionalista, que transformava a vida real em um grande espetáculo. Fatos cotidianos, como um incêndio, tomavam uma grande proporção e pessoas comuns eram alçadas a heróis, e até mesmo personagens eram criadas para corroborar o show da vida moderna. Acidentes com automóveis ganhavam destaque com ilustrações como as da revista *Fon-Fon* (1911), em que motoristas despreparados passavam arrastando pessoas e o que estivesse pelo caminho.

Ao noticiar os incêndios, ainda que de forma sensacionalista, ou veicular imagens exageradas dos acidentes, os jornais e revistas dialogavam com o novo ritmo de vida na urbe carioca, mostrando a vida em movimento. Para não perder seu espaço nos jornais onde era publicada, a crônica de João do Rio precisava acompanhar o movimento da vida moderna, sofrendo influência do sensacionalismo das reportagens, a exemplo da crônica *20:025*, retirada da coletânea *Cinematógrafo* (2009), em que ao contar sobre um incêndio, o cronista cria um suposto bombeiro que nunca existiu e o trata como um verdadeiro herói.

Essas estratégias de escrita de João do Rio dialogavam com a cidade sensacional que se tornou o Rio de Janeiro, centro irradiador da modernidade, que oferecia experiências espetaculares aos sujeitos, como por exemplo, uma viagem no tempo e no espaço através dos panoramas, sem terem que sair do lugar de onde estavam. Sendo assim, a imprensa sensacionalista foi a primeira técnica a impactar a escrita de João do Rio.

Os panoramas, mencionados no parágrafo anterior, foram um dos primeiros aparatos visuais que tiveram sua técnica repercutindo na escrita de João do Rio através da simultaneidade temporal. O aparato permitia que o sujeito atravessasse enormes distâncias ou até mesmo fizesse uma viagem no tempo sem sair do Rio de Janeiro do início do século XX.

Além disso, elementos como luminosidade, pinceladas curtas e diluição de contornos, nas paisagens pintadas, buscavam dar conta, de alguma forma, da redefinição da percepção e do olhar que o novo horizonte técnico havia imposto aos sujeitos. Uma percepção marcada pela consciência de que a observação dependia da posição do sujeito, não só física, atrelada ao movimento, mas também em um sentido figurado.

Simultâneo aos panoramas vieram outras novidades visuais que dialogaram com a escrita de João do Rio, como os quinetoscópios, os cosmoramas, os estereoscópios, dentre outros. Todas essas técnicas foram adaptadas para escrita por João do Rio com o objetivo de levar para dentro da casa dos leitores o mesmo impacto que essas novidades causavam.

O sucesso dessas novidades se deu, pois, o observador confiava nas imagens técnicas desses aparatos tanto quanto em seus próprios os olhos. Acreditava-se que essas imagens tinham o poder de captar a realidade, instantes da vida moderna. Existia uma pretensa aparência de confiabilidade e evidência nesses aparatos, com destaque para a fotografia, pois apreendia imagens que foram vistas em tempo real pelos sujeitos.

Quando o cinematógrafo chegou ao Brasil essa ideia de captação da vida moderna se tornou ainda mais forte, pois além de apreender instantes da vida moderna, como a fotografia já fazia, ele também apreendia o movimento, o que é um grande diferencial em relação às tecnologias visuais que vieram antes dele. Passa a haver um certo deslumbramento por essa novidade, que sem uma explicação técnica transmitia aos sujeitos a impressão de algo mágico.

Além da apreensão do movimento, o cinematógrafo condensava todos os elementos dos aparatos anteriores. João do Rio percebeu o poder de atração dessa técnica e tentou mimetizá-la na escrita. O autor buscou levar ao leitor o movimento da vida moderna, a diversidade cultural e espacial do Rio de Janeiro, indo dos altos salões até o mais longínquo subúrbio.

O cronista levou ao leitor, com riqueza de detalhes, a experiência urbana dos sujeitos, com seus sustos, choques, sobressaltos, oscilações de sensações, provocando, atíçando os sentidos, algo que aprendeu com as novas tecnologias. João do Rio aprendeu com os panoramas, quinetoscópios, estereoscópios e principalmente com o cinematógrafo que era preciso impressionar o espectador/leitor, afetar seus sentidos, aguçar o imaginário do seu público, fazendo-o vislumbrar na mente as imagens que as palavras descreviam.

No corpo do texto dei inúmeros exemplos de crônicas nas quais João do Rio, por meio da linguagem, busca afetar/provocar o leitor, dividindo experiências da vida na urbe carioca. Na coletânea *Alma Encantadora das Ruas* (2012), o cronista transcreve a experiência de estar na Casa de Detenção, entrevistando os presos. Ao ler as cinco crônicas que selecionei, o leitor consegue se sentir dentro da Casa de Detenção, escutando ao lado de João do Rio os depoimentos dos presos, isso porquê o autor divide com seu público muitos detalhes que permitem ao leitor experimentar a impressão de estar vivenciando a cena.

João do Rio descreve sua postura corporal e seu movimento de estender a mão após o término da conversa com um criminoso que havia matado a mulher que o traía. Ao transcrever suas reações, o cronista compartilha sentimentos com o leitor na tentativa de persuadi-lo, afetá-lo, fazê-lo sentir o que ele sentiu. A descrição dos corredores da detenção, da reação dos presos ao ver o repórter chegando também são impressões pessoais que o cronista divide com seu leitor e concorrem com a imagem visual.

As crônicas sobre as Exposições Universais, também retiradas da coletânea *Cinematógrafo* (2009), são exemplos do movimento da vida cultural da cidade que João do Rio transcreve para a escrita. O cronista se vale de estratégias apreendidas das novas tecnologias e das próprias tecnologias, como é o caso da iluminação elétrica e do automóvel, para transcrever ao leitor, no conforto do seu lar, experiências da vida moderna.

O encurtamento das distâncias pode ser percebido quando o visitante adentra, por exemplo, no pavilhão de Portugal e viaja para o país sem sair de terras brasileiras; a reação dos sujeitos à iluminação elétrica, quando as luzes dos pavilhões se acendem; a descrição sensorial, ao utilizar verbos que remetem aos sentidos humanos; a velocidade, pela mudança da paisagem que era projetada nos panoramas. Como já mencionado anteriormente, há mais luminosidade, as pinceladas são mais curtas e os contornos diluídos, reflexos do rápido deslocamento nos meios transportes que impactaram na observação da paisagem e consequentemente em sua representação.

Outro exemplo que utilizei no texto foram crônicas sobre o automóvel e que mencionavam esse elemento símbolo da vida vertiginosa do período. João do Rio personifica

essa novidade, tamanha é a sua influência na vida das pessoas, fosse por exigir uma postura mais atenta ao andar nas ruas em virtude dos acidentes, fosse pelo encurtamento de distâncias e do tempo que impactaram nas formas de percepção do sujeito em relação a si mesmo e ao mundo ao seu redor. É uma tecnologia que exerceu forte efeito na vida dos sujeitos.

Na crônica, João do Rio enumera algumas das transformações que o automóvel provocou, dentre elas estão a forma de se relacionar com os outros, não havia muito tempo para sentir, amar, se apaixonar, era preciso viver aceleradamente. Outra transformação foi na própria escrita, encurtando palavras, tagarelices, o tempo e o papel. Além dessas duas, há mais uma mudança mencionada pelo autor, a percepção da natureza pelo rápido deslocamento.

Esses são só alguns exemplos de aspectos trabalhados nas crônicas de João do Rio que dialogam com as novidades técnicas. Detalhei-os durante todo o meu texto, marcando temporalmente a chegada do cinematógrafo como uma espécie de virada nesse processo não só por essa tecnologia condensar todos os elementos das anteriores, mas também, e principalmente, por captar o movimento da vida moderna, seja através da projeção do simples balanço de uma folha até um trem chegando à estação e assustando os espectadores, confusos com o que era real e o que não era.

Ao adaptar para a escrita os elementos das novidades técnicas através de estratégias de linguagem como simultaneidade temporal, mudanças na noção de espaço, descontinuidade narrativa, descrição sensorial, justaposição de imagens, dentre outros elementos já mencionados no corpo do texto e reiterados nesta conclusão, João do Rio colocou uma epígrafe em movimento, isto é, colocou sua escrita, aqui simbolizada pela epígrafe, em movimento, similar ao que a projeção do cinematógrafo fazia.

O cinematógrafo projetava imagens da vida moderna em movimento, isso porque o movimento é o que marca a modernidade, um período de desestabilização das estruturas conhecidas até então para surgimento de novas, de deslocamento do observador por meio das novas tecnologias, de aceleração do ritmo de vida pelos novos meios de transporte e de deslocamento temporal. Sendo assim, o que a escrita de João do Rio fez foi oferecer ao leitor a possibilidade de vislumbrar através das palavras o movimento da vida moderna e suas consequentes afetações no corpo e na mente dos sujeitos.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Hermetes Reis de . Uma narrativa em movimento: técnica, cinema e sociedade em João do Rio. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 1., 2011. **Anais...** Florianópolis: UDESC/FAED - Programa de Pós-Graduação em História, 2011. p. 381-397.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. Classificação 183.5.36; Local/Editor São Paulo : Perspectiva,; 1976.
- ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- AZEVEDO, A. N. . **A Grande Reforma Urbana: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso**. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; MauadX, 2016. v. 1. 312p
- BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa – Brasil – 1900 – 2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *In*: BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- BECCARI, M.N.. Da câmara escura ao olhar sem precedentes. **Revista Clichê**, Curitiba, PR, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Introdução de Francisco Assis Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Departamento de Cultura da Guanabara, 1975. (Coleção Documentos Brasileiros).
- CASTELLO, José. Crônica, um gênero brasileiro. **Suplemento literário Rascunho**. Curitiba, 2007.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. De Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CANDIDO, Antonio (1978). **Radicais de ocasião**. Discurso, n. 9, p. 193-201. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37853>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: CANDIDO, Antonio. **Para gostar de ler: crônicas**. São Paulo: Atica, 2003. v.5, p. 89-99.

COSTA, Flávia Cesarino.. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994. Orientador: Arlindo Ribeiro Machado Neto.

CRARY, Jonathan. A modernidade e o problema do observador. *In:* CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11-32.

DEALTRY, Giovanna. Se não fosse eu, o sr. não escrevia tanto: territórios e vozes marginais na crônica de João do Rio. *In:* NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa. (org.). **Belle Époque:** crítica, arte e cultura. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2016, v. 1. p. 137-154.

DOMINGUES, C. 'Chega de Saudade': um estudo sobre a recepção crítica de João do Rio. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 4, 1996.

EPSTEIN, Jean. A ampliação do olhar, investigações sonoras: Poéticas. *In:* XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 267-306. (Coleção Arte e cultura, v. 5).

FABRIS, Annateresa. O espelho da avenida. *In:* FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos:** representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 15-55.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Literatura e cinema: interseções. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 1, p. 13-26, 2011.

FIGUEIREDO, C. L. N.; OLIVEIRA, F. M. ; GENS, R. M. C. (org.) . **Belle Époque:** crítica, arte e cultura. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2016. v. 1, 380 p.

FIGUEIREDO, C. L. N.; OLIVEIRA, F. M.; GENS, R. M. C.. **Belle Époque:** a cidade e as experiências da modernidade. 1. ed. Belo Horizonte; MG: Relicário Edições, 2019. v. 1, 348 p.

GOMES, Renato C.. **João do Rio:** velas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: RelumeDumará: RioArte, 1996.

GOMES, R. C.. A imprensa: o voluntário cativo de João do Rio e o dilaceramento entre o repórter e o artista. 1. ed. São Paulo, SP: **Nankin**, 2009. v. 1, p. 157-175.

GOMES, Renato C. Progresso, velocidade, máquina e mídia: Um futurismo periférico e a crônica jornalística de João do Rio. **Rumores**, São Paulo, v.2, 2010.

GOMES, Renato C.. Reflexo tumultuário de uma bela época carioca: o espelho bisauté de João do Rio. **Estudos Americanos**, Rio de Janeiro, 2019.

GOMES, Renato C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GONÇALVES SOBRINHO, Rodrigo. **Entre os bosques de João do Rio: leituras de contos de dentro da noite**. 167 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

GRANJA, L. Crônica. Chronique. Crónica. **Revista da ANPOLL** (online), v. 1, p. 86, 2015.

GUIMARÃES, Valéria. Imaginários do sensacionalismo: transferências culturais entre Brasil e França no início do século XX. **Letras**, Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 97-123, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11757>. Acesso em: 20 jul. 2019.

GUMBRECHT, Hans U. Cascatas de modernidade. *In*: GUMBRECHT, Hans U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 9-32

KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. *In*: **O ornamento da massa**. Tradução Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311-326.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Dos vestígios às imagens: consumo cinematográfico na *Belle Époque* carioca. **Revista CMC**, v. 12, n. 34, p. 10-29, maio/ago. 2015.

LOPES, Paula. 2010. A crônica (nos jornais): O que foi? O que é? **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. ISSN: 1646-3137. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1785. Acesso em: 20 jul. 2019.

LUCA, Tania Regina; MARTINS, Ana Luiza. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 83-102.

MACHADO, Arlindo. **A Emergência do Observador**. São Paulo: Galáxia, 2002. v. 3, p. 227-234.

MENEGHETTI, Marcus. Um olhar benjaminiano sobre João do Rio: o trabalho e o consumo na modernidade carioca. **Trabalho de Conclusão de Curso** (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

MOLLIER, Jean-Yves. A história do livro e da edição - um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 521-537, jul./dez. 2009.

MOLLIER, Jean-Yves. Quarta parte – Cultura midiática ou cultural de massa?. *In*: MOLLIER, Jean-Yves. **A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural**. Tradução Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2008. p. 98-158.

MORIN, Edgar. A ordem do olhar: a codificação do cinema clássico, as novas dimensões da imagem. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**– Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 143-172. (Coleção Arte e cultura, v. 5).

NOVAES, Aline da Silva. **Os cinematógrafos de João do Rio: a crônica-reportagem e a cinematografia das letras**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia

Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Orientador: Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes.

O'DONNELL, Julia; JOGAIB, L. (org.) . **A cidade** - João do Rio. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017. v. 1, 263p .

O'DONNELL, Julia. **De olho na rua**: a cidade de João do Rio. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Quadros mecânicos – fisionomias urbanas. *In*: PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Contexto, 2001. p. 11-36.

PENNA, Tiago. . O Cinema e a Percepção Sensível. **Cadernos Walter Benajmin**, v. 2, p. 1-19, 2009.

RAMOS, Julio. Decorar a cidade: crônica e experiência urbana. *In*: **Desencontros da modernidade na América Latina**. Literatura e político século 19. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Destecendo a rede conceitual da crônica: discussões em torno da crítica e projeções no ensino do gênero menor. **Encontros**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, 2013. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/328>. Acesso em: 12 jul. 2019.

RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Ed. esp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de bolso).

RIO, João. **Cinematógrafo: crônicas cariocas**. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, v. 87).

RIO, João do. **Vida Vertiginosa**. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1911. Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/53998512-joao-do-rio-vida-vertiginosa.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

SALLA, Thiago Mío. O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero. **Quadrant**, São Paulo, n. 27, 2010.

SANTUCCI, Jane. **Babélica Urbe**. O Rio nas crônicas dos anos 20. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *In*: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. v. 3, cap.7, p. 513-620.

SODRÉ, Nelson W. **História da imprensa no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. Trad. Artur Mourão. *In*: SIMMEL, G. **Psicologia do dinheiro e outros ensaios**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009. p. 79-97.

SIMPSON, Pablo. A crônica no século XIX: as metaformoses midiáticas de um gênero literário (Alain Vaillant). **Revista da Anpoll**, Florianópolis, 2015.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. *In*: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123.

SOARES, Marcus V. N. João do Rio e a nova esfera da crônica no século XX. *In*: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). **Belle Époque: crítica, arte e cultura**. Rio de Janeiro: Intermeios. 2016-13. p. 1195.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Considerações sobre a crônica de João do Rio: Cinematógrafo. *In*: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). **Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2019. v. 1, p. 281-303.

SOUZA, J. I. M. . As imperfeições do crime da mala: cine-gêneros e reencenações no cinema dos primórdios. **Revista USP**, São Paulo, v. 45, p. 106-112, 2000.

SOUZA, J. I. M. . Figueiredo Pimentel e a chegada do cinema ao Rio de Janeiro ou Como ser civilizado nos trópicos. **Revista USP**, São Paulo, v. 54, p. 136-150, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.