

EM CENA, A CIDADE: O CINEMATOPHOTO DE JOÃO DO RIO

Aluno: Luís Ricardo Araujo da Costa
Orientador: Renato Cordeiro Gomes

Introdução.

O presente relatório insere-se no projeto de pesquisa *João do Rio e as representações do Rio de Janeiro: o artista, o repórter e o artifício*, coordenado pelo professor Renato Cordeiro Gomes, do departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. O projeto consiste no resgate e análise sob a ótica das representações da cidade do Rio de Janeiro – de textos originais do jornalista e escritor carioca Paulo Barreto – ou João do Rio (1881-1921).

Metodologia.

Este trabalho conclui o levantamento das crônicas publicadas na coluna dominical *Cinematographo*, assinada por João do Rio, sob o pseudônimo Joe, na *Gazeta de Notícias* entre 11 de agosto de 1907 e 19 de dezembro de 1910. Tal levantamento fora iniciado por este autor em pesquisa apresentada no XVII Seminário de Iniciação Científica da PUC-Rio¹, que elegeu como objeto de análise o primeiro ano da publicação. A presente pesquisa volta-se prioritariamente a 1910, encerrando assim o processo de transcrição das crônicas, feito em trabalho conjunto no âmbito do grupo de pesquisa coordenado pelo professor orientador.

No embasamento crítico, foi preciso contextualizar a coluna ao situá-la em um período de intensas transformações por que passava o Rio de Janeiro, a então Capital Federal. Convulsionada pelas reformas urbanas – que tiveram o patrocínio da República de Rodrigues Alves e a coordenação do prefeito Pereira Passos – a cidade-metonímia do País vivia a sua *Belle Époque*. O autoproclamado progresso nacional – entronizado na bandeira forjada pelo novo regime – reverberou sobremaneira nas páginas da imprensa carioca. Neste contexto, ganha relevo a figura de um *flâneur* adandinado que, a partir de uma relação visceral mantida com a cidade, toma dela o nome que o consagra. Paulo Barreto faz-se João do Rio. Na sua obra, o progresso e a decadência cariocas comungam-se na dialética da cidade moderna.

Não seria possível acerrar-se do período da bela época brasileira, naquela primeira década do século XX, sem recorrer ao extenso material sígnico produzido pela sua imprensa – que teve João do Rio entre seus protagonistas. Uma extensa produção, quase toda ela dirigida de maneira prerrogativa aos jornais, permanece esquecida nos arquivos de bibliotecas. Este trabalho procura, então, lançar novas luzes sobre um emblemático período da Capital a partir de crônicas de um dos seus principais construtores – podemos dizer – textuais.

Assim, procura-se comparar o último com o primeiro período de *Cinematographo*: suas disparidades, suas oscilações e inflexões. Moda e modismos, tipos urbanos, figuras da cena pública, *high-life*, ralé; a *flânerie* na Beira-Mar e no insólito dos subúrbios; nacionalismos, entusiasmos e desafios da República vitoriosa.

Picaretas do Progresso: ergue-se o Teatro da República.

Com a República consolidada politicamente – superadas a crise econômica do Encilhamento e as revoltas de fins do século XIX –, surgiu a emergência de um simbolismo revelador da modernidade e do

¹ Cf. COSTA, Luís Ricardo. *O Cinematographo de João do Rio*: fotogramas de uma cidade em movimento. Rio de Janeiro: XVII Seminário de Iniciação Científica da PUC-Rio, 2009. Disponível em: http://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2009/relatorio/com/luis_ricardo.pdf

progresso pretensamente alcançados com o novo regime. A virada do século coincidiu, no Brasil, com a vitória definitiva do movimento de 15 de setembro e o advento do federalismo republicano, controlados já os focos do monarquismo e do florianismo. O governo Campos Sales (1898-1902) teve o fito de superar a crise econômica dos primeiros governos republicanos e de permitir o assentamento definitivo da “Política dos Governadores”. É num estado de razoável segurança institucional que alvorece o século XX no Brasil.

A circunstância política, na sua então considerável estabilidade, reclamava transformações no espectro sociocultural do país, que, com uma economia segura e com insinuações de prosperidade, ainda refletia no tecido urbano a herança de um império já superado. Foi em fins de dezembro de 1902 que o então presidente, o conselheiro Rodrigues Alves (note-se a permanência da elite imperial na direção republicana), convidou o engenheiro Francisco Pereira Passos para o cargo de Prefeito do Distrito Federal. Diplomado pela Escola Politécnica em 1856, Passos viajaria à Europa a tempo de assistir, no fim da mesma década, à reforma urbana parisiense empreendida pelo barão de Haussmann. Este período em que trava contato com a urbanística moderna do Velho Mundo, sobretudo a parisiense, implicará uma profunda influência na visão do engenheiro Passos. A urbe civilizada que é Paris em 1860 constituirá a matriz do ulterior projeto de remodelação do Rio de Janeiro, cujo aspecto de imundície e histórico de febres desencorajava mesmo navios a aportarem por aqui. O equivalente simbólico da República vitoriosa começará a ser construído em 1903, na cidade-metonímia do país, o Rio de Janeiro que exporia a partir deste momento o progresso nacional materializado nas suas avenidas e construções.

O patrocínio da República Rodrigues Alves, restaurada financeiramente e sequiosa de uma representação simbólica progressista, permitia assim o mais vultoso empreendimento do novo regime até então. Toda uma série de reformas – envolvendo aspectos urbanísticos, de higiene, comportamentais – foi colocada em curso na administração Alves-Passos. Pela primeira vez a cidade era concebida a partir de um plano arquitetônico, literalmente implodindo um passado de ocupação a esmo. As “picaretas do progresso” – expressão de Olavo Bilac, porta-voz da reforma – começam a pôr abaixo a velha cidade colonial, abrindo espaço para o desfile da cidade republicana: moderna, cosmopolita, *up-to-date*. Desse cosmopolitismo próprio da metrópole e incompatível com a colônia, Brito Broca conclui que o “Rio começou a perder o caráter semiprovinciano da velha urbe, com a vida centralizada numa pequena área, onde todos se encontravam e se conheciam.” [1]

O espaço urbano moderno houve de ser acompanhado pela política de sofisticação dos hábitos populares. Isto é, uma nova arquitetura, distante já da colonial portuguesa, havia de juntar-se a uma classe dita civilizada, distante igualmente dos vestígios do comportamento de colônia. Ultrapassada a arquitetura, arcaicos eram também os hábitos cariocas, incompatíveis com os propósitos de embelezamento da reforma totalizante. Desse modo, escreve Pereira Passos:

Comecei por impedir a venda, pelas ruas, de vísceras de reses expostas em tabuleiros, cercadas pelo voo contínuo de insetos, o que constituía um espetáculo repugnante. Aboli, igualmente, a prática rústica de se ordenharem vacas leiteiras na via pública, que iam cobrindo com seus dejetos, cenas estas que, ninguém, certamente, achará dignas de uma cidade civilizada. Mande também proceder à apanha de milhares de cães, que vagavam pela cidade, dando-lhes o aspecto repugnante de certas cidades do Oriente. (...) tenho procurado pôr termo à praga dos vendedores ambulantes de bilhetes de loteria, que, por toda a parte, perseguiram a população, incomodando-a com infernal grita e dando à cidade o aspecto de uma tavolagem. Muito me preocupei com a extinção da mendicidade pública... [2]

O ato de cuspir no chão dos bondes, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, o descuido com a pintura das fachadas, a realização de entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval foram também proibidos. Estas “velhas usanças” entravavam o progresso a que a cidade supunha estar inexoravelmente destinada. A caça aos hábitos “bárbaros” e “incultos” [3] esteve, assim, no centro das preocupações que acompanharam a efetiva reforma urbanística. Diz-se aqui “urbanística” no sentido mesmo da remodelação arquitetônica levada a cabo, como a reforma do cais do porto, as obras de canalização, as demolições das casas coloniais e a abertura de ruas e avenidas, onde se elevava a arquitetura aprendida em Paris. A reforma dita “urbana” compreende um sentido bem mais amplo das transformações, e que interessa sobremaneira a este trabalho. Diz-se aqui da empresa deliberada da

transmigração de hábitos, sentimentos, costumes europeus a um país periférico, cuja República recém-instaurada guardava ainda a herança indelével de colônia.

Foi este sentido de transmigração cultural Paris-Rio que presidiu o projeto da cidade refeita, reinventada. “Cidade-Espelho”, como um reflexo que se pretende nítido no esquecimento das suas contradições. É imperioso frisar que, se a reforma urbana parisiense houve de basear-se num plano estratégico de contenção de revoltas, a do Rio teve por intenção declarada fazer-se espelho da matriz europeia, como condição de entrada no mundo dito civilizado. As largas avenidas da capital francesa tinham o escopo de impedir a formação de barricadas nas ruelas estreitas e de facilitar a atuação dos tanques e das tropas de Napoleão III. No Rio, a Avenida Central teria como meta imediata parecer-se com a similar parisiense – *Champs Elisée*; e, como objetivo último e consequente daquele, expurgar do país a imagem das febres e das pestes, como forma de colocá-lo definitivamente no convívio internacional e de atrair o capital estrangeiro.

A reforma urbanística teve o Centro como o teatro das transformações. Avenidas foram abertas (Beira-Mar, com cerca de cinco quilômetros de extensão e 33 metros de largura; Mem de Sá, com 1.500 metros, indo do Largo da Lapa à Rua Frei Caneca, e Salvador de Sá, com 1.000 metros) ruas alargadas, rios canalizados. A Inspetoria de Matas e Jardins deu início à arborização e ajardinamento da cidade. Foi ainda colocada em prática uma série de exigências de higiene na construção das casas. [4]

Os cortiços insalubres, que chegavam a abrigar mais de cinco mil pessoas num só conjunto, foram abaixo. Contam-se, nos primeiros nove meses, mais de 600 demolições (540 na Cidade Velha, para a construção da Avenida Central), acompanhadas do despejo de milhares de pessoas, que viriam a ocupar os morros e os subúrbios da cidade. No lugar dos barracos, salientam-se largas avenidas, praças jardinadas, *boulevards*. Onde antes se erguiam construções primárias, evocativas da presença lusitana, soergue-se a imponência da arquitetura parisiense, advinda da *École des Beaux-Arts*, de Paris. Lúcia Lippi Oliveira, citando Gilberto Freyre, expõe que o traço acentuadamente parisiense projetava-se como superação da influência portuguesa, cuja primazia havia de esvair-se junto ao império:

Na República, os traços lusitanos e africanos, marca registrada do Império, ‘foram sendo considerados desprezíveis ou vergonhosos. São dessa época um antilusitanismo e um antiafricanismo que teria expressões características no esforço do engenheiro Pereira Passos, prefeito do Distrito Federal durante a presidência Rodrigues Alves, para substituir com violência a arquitetura de origem lusitana e os costumes e meios de transporte luso-africanos das ruas, mercados, praças e subúrbios do Rio de Janeiro. [5]

A Avenida Central: passarela da cidade moderna.

O símbolo maior da reforma e, por isso mesmo, do novo regime, constrói-se na Cidade Velha. Partindo do porto, na Praça Mauá, até alcançar o começo da Glória, com a Avenida Beira-Mar, a Avenida Central é o marco arquitetônico em torno do qual gravitará a nova cidade. Estendendo-se em cerca de 1.130 metros, com 25 metros de largura, a Avenida projetada pelo engenheiro Paulo de Frontin expressa simbolicamente o advento de um novo tempo, por convenção chamado *Belle Époque*, tal qual aquele experimentado na Europa na segunda metade do século XIX. Na estabilidade econômica e política da “Política dos Governadores” forjou-se um país renascido, no pleno vigor dos seus espaços e da sua gente. Como aponta Jeffrey Needel, a Avenida – inaugurada oficialmente em 15 de novembro de 1905 – “tinha sido planejada com objetivos que ultrapassavam muito as necessidades estritamente viárias – ela foi concebida como uma proclamação”. [6]

Proclamada, como a República, em um 15 de novembro, a Avenida Central passa a ser o espaço-mor da elite letrada carioca, deslocada da imperial Rua do Ouvidor. Descreve assim Brasil Gerson o nascer vertiginoso do mais emblemático projeto da reforma de Passos:

A primeira casa foi abaixo no dia 8 de março de 1904, e seis meses depois, 7 de setembro, Rodrigues Alves, Lauro Müller, Passos, Frontin, etc., de fraque e cartola, podiam percorrê-la por entre os andaimes da suas belas casas novas, em grande número já substituídas por outras, da sua segunda geração arquitetônica (...) [7]

Na Avenida, erguem-se construções imponentes como o Teatro Municipal – cujo projeto arquitetônico, inspirado na Ópera de Paris, ficou a cargo de Francisco de Oliveira Passos, filho do

prefeito Passos –, a Escola de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Palácio Monroe, todos em torno da Praça Floriano Peixoto, hoje Cinelândia. No seu entorno, multiplicaram-se cafês e livrarias, clubes, hotéis, o comércio de luxo, cenário em que circulariam os elegantes cariocas. Em sinal de júbilo, passou-se a cantar, em versos adaptados, a *Gavotte de Mathurins*, em voga na época:

A Avenida *chic*
Eu sou a Central
Da elegância o *tic*
Dou à capital... [8]

O traçado da Avenida permitia o tráfego de automóveis, novidade da época, cujo primeiro modelo fora trazido da França por José do Patrocínio no fim do século XIX. Também ali se multiplicaram os espaços de exibição da mais expressiva invenção que aquele tempo concebera. Os cinematógrafos, que em 1907 experimentaram um aumento vertiginoso no Rio, endossavam o aspecto de modernidade impresso no tecido urbano carioca. Entre agosto e dezembro de 1907, com a energia produzida pela usina de Ribeirão das Lages, foram abertas 18 salas de cinema na cidade, cinco delas na Avenida Central, como registra Vicente de Paula Araújo. [9]

Com efeito, o cinema fora inaugurado no Rio em 1896, um ano após a invenção da máquina pelos irmãos Lumière. No ano seguinte, a primeira sala aberta, Salão de Novidades Paris, explicitava o sentido moderno da máquina: era uma novidade e era de Paris. Havia ainda de se esperar dez anos para o cinema tomar lugar definitivo no rol das atrações da cidade – como queria Bilac, os cinematógrafos eram “a ocupação habitual dos desocupados do Rio”. [10] O cinematógrafo vinha juntar-se a outra diversão mundana carioca – as conferências literárias. Versando sobre temas de um vagar patente, estas palestras – no Instituto Nacional de Música, na prosa de um Coelho Neto, por exemplo – atraíam grande número de ouvintes, interessados antes no convívio social que estas reuniões encetavam do que nas palavras que partissem dos oradores.

O Rio textual e imagético nas letras e cenas da imprensa.

Vivia-se então a época dos modismos, dos hábitos citadinos, das atrações mundanas que movimentavam a camada aburguesada carioca. “O Rio Civiliza-se” – como propõe o cronista social Figueiredo Pimentel, cuja coluna na *Gazeta de Notícias*, “O Binóculo”, fazia-se espécie de salão em letras, versão impressa dos salões da cidade – lugar para ver e para ser visto. E assim a cidade reinventada refletia-se nas páginas dos jornais cariocas. Tome-se aqui a expressão de Margarida de Souza Neves como metáfora-síntese da atividade jornalística nacional em princípios de século – “canteiro de obras” [11], a imprensa constituía-se agente interventor das reformas, ou antes, era mesmo a cidade impressa, sobre a qual poetas, cronistas e repórteres deitavam sua picareta metaforizada nas folhas cariocas.

A influência da literatura no jornalismo carioca era percebida em dois sentidos: o primeiro, herdado da segunda metade do século XIX, era o uso corrente do folhetim – primeiro traduzido do francês e depois adotado pelos literatos daqui – e da crônica, que a exemplo do folhetim viria a ocupar a parte inferior da primeira página dos jornais, evidenciando o peso da literatura na imprensa recém-industrial. O segundo sentido, numa assimilação equivocada do primeiro, refere-se ao uso de uma dramaticidade exagerada e sem propósito na composição das notícias. Daí a constatação de Nelson Werneck Sodré, ao escrever que se caracterizava ali “um jornalismo feito ainda por literatos e confundido com a literatura, e no pior sentido”. [12]

Por seu turno, o surgimento das revistas ilustradas é muito representativo do primado da imagem e do moderno nas letras cariocas – letras que se fazem acompanhar das ilustrações e das fotografias. A revista *Kosmos*, lançada em janeiro de 1904, é exemplo frutuoso do espírito que animava o jornalismo carioca da *Belle Époque*. A literatura *up-to-date*, dirigida ao *snoob* e à senhora elegante, era a textualização do renovado cenário urbano carioca. Tal como as reformas materializavam, em um processo simbólico, a aurora do novo regime, as revistas ilustradas simbolizavam o advento de uma cidade inundada de modernidade e bom-gosto. Desse modo, conclui Antonio Dimas: “À euforia urbanizadora e embelezadora deflagrada pela dupla Rodrigues Alves-Pereira Passos deveria corresponder uma imprensa de bom gosto, fina e *up-to-date*, ainda que seu alcance se limitasse à rua do Ouvidor e Botafogo”. [13]

A um sisudo *Jornal do Comércio* fazia contrapeso uma leve *Gazeta de Notícias*, fundada em 1874 por Ferreira de Araújo – “homem de iniciativas saneadoras, tendo reformado a imprensa de seu tempo”. [14] A “Gazeta”, da qual Figueiredo Pimentel buscava com seu binóculo os espaços elegantes da urbe civilizada e elegante, publicou desde cedo a crônica e o folhetim, foi das primeiras folhas a adotar a ilustração e a fotografia, além de antecipar a primazia que as notas internacionais, vindas por telegrama, viriam a ter a partir dali. A cidade que seria impressa na folha moderna e cosmopolita evidentemente era aquela vislumbrada por uma ótica similar.

Foi a partir desta ótica moderna – tão moderna que tomou para si o nome da expressão maior desse tempo de novidades, o cinematógrafo – que Paulo Barreto começa a escrever, a 11 de agosto de 1907, a coluna dominical que adotava o mesmo princípio da máquina-título: como fotogramas, as imagens da cidade moderna passam no jornal-tela, desligadas e não lineares – oferecendo apenas as cenas ligeiras do cotidiano carioca. É a montagem deste mosaico, como forma de produzir um sentido apreensível, a tarefa a que se presta este trabalho.

Tal empresa reclama considerar o contexto apresentado nos primeiros apontamentos apresentados. A Capital Federal experimentava, em 1907, ano seguinte à saída do prefeito Passos, o sentimento, pode-se dizer, do pós-reformas, já um pouco distante do furor transformador da administração passada. Distanciamento este que permite abordagem um tanto mais comedida, passado o frenesi das transformações – embora, note-se que, pelo menos até a Campanha Civilista de 1910, o sentimento próprio de *Belle Époque* permaneça no espírito carioca. [15] Depois, é preciso situar o lugar de Paulo Barreto – a que a tradição consagrou sob o pseudônimo João do Rio, com que assinou todos os seus livros – e da coluna em análise, *Cinematographo*, neste “canteiro de obras” da imprensa. Por fim, será preciso estabelecer as hipóteses que presidem este trabalho – num primeiro momento, identificar na coluna como se estabeleceram os signos do progresso no espaço privilegiado da crônica. Depois, numa abordagem introdutória, investigar como foi possível forjar uma nacionalidade num contexto de importação massiva de parâmetros arquitetônicos, culturais e comportamentais, sobretudo se considerada a reforma urbana como um projeto do nacionalismo republicano. Neste ponto, tomar-se-á como ponto de partida a obra *A questão nacional na Primeira República*, de Lúcia Lippi Oliveira.

***Cinematographo*: tecnologia e mimetismo.**

Em 1910, *Cinematographo* entra no seu quarto ano consecutivo de publicação. Desde 11 de agosto de 1907 ocupando a primeira página da edição dominical da *Gazeta de Notícias*, em 1910 a coluna começa gradativamente a perder prestígio na folha da elite moderna carioca. Da visibilidade da primeira página, as crônicas passam ao longo daquele ano a coadjuvantes páginas 4, 5 ou 6, nas quais permanecerão até o término da publicação, em 19 de dezembro de 1910. A publicação das crônicas em outros dias da semana, no lugar de domingo, indica o estreitamento do espaço da coluna no jornal. Edições publicadas aos sábados ou mesmo às segundas já insinuavam o fim de *Cinematographo*, cujo nome fora o título de livro de crônicas publicado por João do Rio no ano anterior. [16]

Diante disto, é admissível lançar hipóteses que tentem dar conta das razões que levaram ao arrefecimento do prestígio da coluna, que tivera nos anos anteriores lugar cativo na primeira página da edição dominical da mais moderna das folhas cariocas. Foi explicitado há pouco o quão prodigiosa foi a *Gazeta de Notícias* no trato com a crônica desde o lançamento do jornal. É certo também que a crônica, por sua expressão transitória e fugidia, tão afeita ao espírito de um tempo de transformações incessantes, constituiu-se na imprensa carioca como matéria de quase absoluta necessidade – exceto, por certo, entre os jornais mais austeros, ainda resistentes aos ditames modernos. Logo a crônica fez-se reflexo literário e jornalístico de uma época que reconstruía a sua noção de tempo. Essa constatação o fará Antonio Candido, quando diz que a crônica “não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa”. [17] A cidade que refaz seu tempo, na crônica desfila a passos ligeiros, à maneira dos *bonds* e dos automóveis. “A cidade”, escreve Renato Cordeiro Gomes, “é aquela que passa; tudo flui no tempo acelerado da velocidade e da pressa” [18].

Mimetizada na crônica, a cidade, em *Cinematographo*, é captada pela lente privilegiada de um cronista-operador. Já não mais se trata de ler e escrever a cidade, traduzindo em letras a vida pulsante da cidade, no exercício elementar do gênero. É, antes disso, captar como um obturador as imagens frenéticas e tremelicantes do ritmo urbano e exibi-las ao leitor-espectador como uma sequência de fotogramas – um filme da cidade. “E tu leste, e tu viste tantas fitas”, escreverá João do Rio ao fim do volume homônimo publicado em 1909. [19] Escrever é montar um filme de imagens da cidade fluida e

que não se demora. Ler a crônica-filme é assistir às imagens da urbe passante. Mimetiza-se em *Cinematographo* a aproximação da relação espectador-máquina que o cinema engendrou.

O tempo da Máquina: o futurismo em João do Rio.

À apropriação da sintaxe da máquina cinematográfica – cujo elemento primário é a imagem – e à mimetização da cidade nas crônicas fugazes, soma-se um encanto indisfarçável de João do Rio pela era da máquina, a que os futuristas celebravam em 1909 com o Manifesto de F. T. Marinetti. Como aponta Gomes [20], não há prova de que João do Rio tenha tomado contato com o Manifesto Futurista, publicado no *Le Figaro* na mesma Paris em que se encontrava o escritor. Entretanto, a produção jornalística e literária de João do Rio teria, a partir daí, nítido traço futurista, como já o antecipava a mimese proposta em *Cinematographo*, ao lançar mão das possibilidades de leitura do real ensejadas pelo aparato tecnológico. Também o indicam a celebração do Automóvel – em maiúsculo, para o escritor – como o “Gênio inconsciente da nossa metamorfose” [21], na era que aliás levará seu nome. Na fina percepção do cronista moderno, João do Rio projeta um hipotético cenário da evolução da vida moderna (aliás, bem pertinente) em “O dia de um homem em 1920”, no qual o “Homem superior almoça algumas pílulas concentradas de poderosos alimentos, sobe ao 30º andar num ascensor e lá toma o seu cupê aéreo que tem no vidro da frente, em reprodução cinematográfica, os últimos acontecimentos”. [22]

Outro documento fornece um arsenal de indícios que aproximam a literatura de João do Rio do ideal de progresso pela máquina, numa espécie de reverência à assunção inequívoca da era tecnológica. Destarte, como cronista que sonhou o “*aerobus*” e a rotina transformada pelo advento da máquina, João do Rio exalta, no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, a clarividência dos poetas. Ele mesmo, naquele ano, sonhara o futuro do “Homem superior” de 1920.

Os poetas descobriram os astros antes dos homens, e poetas como Dante, adivinhavam constelações num hemisfério ainda por conhecer. Antes da realização das ousadias da Mecânica, os poetas sonhavam o vapor, o telefone, o fonógrafo, a máquina, o automóvel, o aeroplano, que é o mais velho sonho da humanidade.

E, consciente de que a tudo a máquina abarca, diz que

O presente personalizou o inerte, deu cérebro e pensamento às máquinas, descobriu a não sonhada vida das profundidades oceânicas, a vertigem vencida dos espaços livres, fez a estética da velocidade, a fúria metálica da rapidez, e ao cérebro deu força infinita e o sentimento do impalpável. [23]

O poeta que antes sonhava tem agora a seu redor a consumação do advento irrefreável da ciência, com a pretensão moderna de dominar a natureza e dirigir o futuro. Nesta mentalidade, base do pensamento moderno no que opõe o homem à natureza, a era das máquinas vinha pôr fim à subordinação humana aos ditames do acaso, à instabilidade da vida natural. Patrick Tacussel define o cerne ideológico da modernidade a partir da ideia de emancipação do homem, a crença de que a máquina o libertaria do jugo da natureza dominadora. Assim, ele a descreve como uma

emancipação que foi sustentada pelo progresso técnico, pela vitória da tecnologia, mas também pela *práxis* coletiva, ou seja, pelo fato de que uma determinada sociedade ou coletividade fosse capaz de dominar a natureza. Significa que o imaginário da modernidade repousou, fundamentalmente, no controle e no domínio do futuro. [24]

O discurso de posse conclui que “A natureza é outra, utilizada pelo homem, vista na corrida dos automóveis. A vida das cidades tem esse frenesi de saber, esse desespero orgiaco de domínio, de audácia, de energia cerebral.” [25] E conclui: “Faz-se um poema de maravilha visível e de emoção aguda vendo uma fábrica”.

O cronista da cidade perfaz-se como cronista da metrópole. Da mesma forma como o cinema da década de 20 percorreria os espaços oníricos da cidade urbanizada (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926) o

operador da crônica-filme sonha com o futuro mecanizado e volta a sua lente ao relevo fabril da sociedade capitalista.

Podemos com isso tornar à discussão que encetou este capítulo. Por que, afinal, a coluna perdeu fôlego na *Gazeta de Notícias*? Temos que as transformações que alteraram profundamente o cenário urbano carioca, e que se estenderam aos hábitos citadinos do homem moderno, tiveram como epicentro, na Capital Federal, a inauguração da Avenida Central, em 1904, ainda no bojo da reforma de Passos. Pouco depois, em 1907, a iluminação elétrica da companhia elétrica Light e a consequente popularização da máquina de cinematógrafo definiram o cenário de intensas e profundas transformações no espírito do moderno carioca engendrado pela entrada do século XX. No ano seguinte, a Exposição Nacional pretendia mostrar ao mundo os nossos atestados de civilização. Tudo o que fora feito, enfim, ao longo da década, tinha de ser exibido aos olhos estrangeiros.

A circunstância temporal da entrada de *Cinematographo* no “canteiro de obras” da imprensa nacional tinha, pois, seu ponto nevrálgico: justamente aquele imediatamente posterior à entrada do cinematógrafo na vida moderna carioca e imediatamente anterior à celebrada Exposição Nacional de 1908, consumação do Teatro da República, que se quis moderno. Passado o frenesi das “picaretas regeneradoras” e o orgulho indisfarçado da Exposição Nacional, *Cinematographo* via um tanto desbotado seu objeto de análise: o pulsar civilizatório experimentado pela elite carioca na primeira década do século. O final dos 1900, coincidindo com a publicação do Manifesto Futurista de Marinetti, acenderá em João do Rio preocupação constante em entronizar o espaço-tempo metropolitano, dirigido pela agudização da presença máquina na experiência moderna. Já não é essa a matéria de *Cinematographo*, que perde gradativamente espaço na *Gazeta de Notícias*.

Estreada no curto interstício entre o fim da era Passos e seu tardio ato final – a Exposição –, *Cinematographo* não se distancia do palco citadino que elegeu como objeto, ocupado pela nova elite *up-to-date* forjada nos espaços elegantes da Avenida Central. Os modismos, os tipos urbanos, a frivolidade das conversas mundanas, a modernidade insinuada na vida carioca. Permanece em *Cinematographo*, até seu último ano de publicação, o fito de retratar – aliás, de filmar, para seguir a proposta da coluna – o cotidiano carioca transformado pela intervenção republicana. Será seu volume homônimo o responsável pela aclamação à máquina de que toma emprestado o nome. Em 1909, o volume *Cinematographo* trazia como introdução uma análise exaltadora do lugar privilegiado que o cinematógrafo assumia na vida moderna. A máquina começava, assim, a tornar-se tema constante dos escritos do cronista. Escreve João do Rio:

Alguns estetas de atrasada percepção desdenham do cinematógrafo. Esses estetas são quase sempre velhos críticos anquilosados cuja vida se passou a notar defeitos nos que sabem agir e viver. Nenhum desses homens, graves cidadãos, compreende a superioridade do aliviante progresso d'arte. O cinematógrafo é bem d'agora. (...) É d'outro dia, é extra-moderno, sendo como é resultado de uma resultante de um resultado científico moderno. [26]

Se a introdução não deixa dúvida sobre a aguçada percepção do cronista a respeito da máquina-título da coluna, a crônica que fecha o volume expõe com clareza o sintoma maior dessa modernidade na constituição psíquica do homem metropolitano – ou, dirá João do Rio, cinematográfico:

O homem cinematográfico acorda pela manhã desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. (...) 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... [27]

“A pressa de acabar” é consequência imediata da vida moderna regida pela máquina, em profunda consonância com as preocupações que assaltaram os futuristas contemporâneos do escritor. Não será *Cinematographo* o veículo explorado por João do Rio na sua pretensão de eternizar em crônicas – paradoxalmente, dado o seu caráter transitório – a entrada definitiva da máquina no ideário da modernidade. Como veremos a seguir, as transformações resultantes da era da máquina – e não a máquina – no comportamento metropolitano constituirão algum material de *Cinematographo*.

O paroxismo do presente.

A primeira crônica de 1910, que aliás ocupa toda a coluna, retoma a ideia celebrada em “A pressa de acabar”, publicada no ano anterior. No dia 2 de janeiro de 1910, a virada do ano é contada – aliás, exibida – a partir do movimento frenético da cidade que anseia pelo amanhã, pelo novo. Cidade que se apressa em deixar o já vivido. Escreve João do Rio:

O Rio mole, cético e triste, com a tristeza de um homem que usa guarda-chuva e veste de preto – o Rio inteiro perde a sensação de equilíbrio na semana que vai do Natal a S. Silvestre. Já não se trata de dias, de semanas, de meses, trata-se de um ano inteiro devorado, engolido, morto. (...) Não há chuva nem bom tempo que impeça o movimento febril, um movimento, uma febre que se comunica aos objetos, às coisas, ao ar, às máquinas de tração, aos elementos. [28]

Nesta febre pelo novo que já aparece em simbiose com as “máquinas de tração”, insinua-se (timidamente, é verdade) o lugar da máquina no espaço da metrópole. A partir desta cosmopolização, o Rio deixava paulatinamente de ser uma só cidade para tornar-se análoga a qualquer outra metrópole do mundo. Como já dito, *Cinematographo* não se afasta da paisagem humana que procura filmar para acercar-se de um universo profundamente tecnológico e inumano. Aliás, são muito escassas as referências a um cenário dominado pela máquina e pela paisagem futurista, a exemplo do que se fizera em “O dia de um homem em 1920”. O caráter prioritariamente “carioca” da coluna, a um tempo encantado e desconfiado da nossa pretensão de civilização será mantido até o fim da coluna.

Isto ajuda a entender que, tal como a coletânea *Cinematographo* atendia uma organicidade particular, a coluna homônima não constitui um amontoado de crônicas alheias a um fio condutor. Entendemos que tal linha mestra, capaz de aproximar a primeira da última crônica de *Cinematographo*, encontra-se no tecido humano carioca, multifacetado no contexto da *Belle Époque*. Decerto a coluna trará com larga frequência críticas teatrais e políticas, perfis de autoridades e escritores, cartas, citações de poetas, paisagens naturais, como a expressiva crônica-poema, publicada em 10 de outubro de 2010, em que a plasticidade chuva é o mote do texto. Temos que tais recortes da cidade colocam-se como pano de fundo à frente do qual atua a gente carioca. São como molduras que permitem divisar melhor o quadro em si. Ou ainda, para aproveitar uma analogia cinematográfica, são o som ambiente, a paisagem de fundo que cerca a cena principal: os sentimentos de civilização com que a elite carioca – nela, o próprio João do Rio – esteve absorta no começo do século. Mais próxima do espírito de perscrutar este espírito, que justifica a coluna, parece estar esta passagem, da mesma edição citada linhas acima:

E quando chega finalmente a hora é o paroxismo, o supremo delírio para recair ao treme-treme habitual de esperar o dia próximo, a semana próxima, o mês adiante. Para quem passou a grande semana do Rio em outro países, nada como esses dias para demonstrar a raça nova, sem tradições, aspirando o futuro, querendo o amanhã violentamente. Em qualquer outro país assiste-se à passagem do ano, aqui atira-se com essa ilusão de medida do velho Kronos para trás e passa-se adiante já com o desejo de fazer o mesmo ao ano que vem... [29]

O Rio de Janeiro de 1910 quer o amanhã com a mesma violência com que quis se desfazer do seu passado de colônia. Esta “raça nova” alia à negação da tradição, exercício comum às sociedades modernas, o repúdio à especificidade colonial de seu passado. A partir desta perspectiva é possível compreender como a ânsia pelo novo esteve fundamentalmente motivada pelo medo ao fantasma da tradição lusitana. Estar em dia com a Moda, com as conversas elegantes do *five-'o-clock tea* significava estar já distante de caducos hábitos senhoriais, que aqui permaneceram preservados em grande parte até o advento da República.

Cidade sequiosa do novo, a metrópole carioca aliviava-se com o correr sem freio do tempo: “Já passou mais um dia, já daquele estamos livres, já passou, já vivemos. É uma ânsia, é uma espécie de delírio tranquilo – passar, viver depressa, esgotar o tempo infinito”, escreve o cronista. [30] A constatação da celeridade do tempo da metrópole é produto desta fase final de *Cinematographo*. Em 1907, ano inicial da coluna, não havia sequer se insinuado ainda a aclamação ao cinematógrafo, publicada primeiramente em *A Notícia* e depois no prefácio do livro homônimo à coluna. Tampouco havia menção ao protagonismo do Automóvel na era que levaria seu nome. Destarte, a expressividade de *Cinematographo* no ano derradeiro de sua publicação será profundamente dirigida aos mecanismos da técnica moderna, ao advento da metrópole mecanizada – metrópole sem nome, sem tradição. O Rio

de Janeiro em 1910 já assumia estes ares de cidade do mundo. Assim, a produção de João do Rio na virada da década – mantendo, por certo, a cidade como objeto privilegiado de análise – se voltará aos aspectos observáveis em qualquer metrópole, em qualquer cidade moderna: técnica, velocidade, progresso.

Heróis e vilões.

Crítica imutável em *Cinematographo* parece mesmo ser à gestão do prefeito Souza Aguiar (1907-1910). Crítica que contrasta com a reverência explícita à gestão que a precede, a do prefeito Pereira Passos. Não parece haver dúvidas de que a reforma urbana de começo de século encontrou em João do Rio uma voz para ecoar o som metálico e triunfal das “picaretas do progresso”. No “canteiro de obras” da imprensa nacional no contexto das reformas, João do Rio terá papel que, ainda por vezes dissonante do entusiasmo generalizado, não esconde a gratidão e o fascínio nutridos particularmente pela figura emblemática e – porque não – revolucionária de Pereira Passos na vida pública nacional. É, pois, esta referência quase mitológica que João do Rio contraporá à do prefeito Souza Aguiar. Assim, em 1907, ele escreve sobre as possíveis “cores” do domingo anterior:

Para o Sr. General Aguiar, por exemplo, devia ter sido preto. O homem que fez o palácio Monroe – oh! sim! já se sabe! - teve um sábado tão cheio de acusações, que o seu domingo só podia ser preto. O *Correio da Manhã* acentuava num rigoroso artigo a espoliação dos proprietários, a “Gazeta” mostrava ao público o “Encalhe do Progresso”, e à tarde, a “Notícia” publicava uma carta desse homem extraordinário – o Dr. Pereira Passos, que era a mais formidável condenação às patifarias da Light. [31]

Aguiar, acentua a seguir, “devia ter nos dez meses de meditação do seu governo esse domingo de negro aspecto”. O contraste entre o prefeito Passos, promotor das maravilhas urbanas que puseram abaixo o velho Rio das pestes e das febres, e o sucessor Aguiar, idealizador do palácio Monroe, na Cinelândia, já aparecia em crônica de 18 de agosto daquele ano. Note-se o encadeamento lógico entre o protagonismo de Pereira Passos, as transformações por que foi responsável e a descontinuidade desta revolução na gestão Aguiar:

(...) devemos insistir nessa ruidosa admiração por nós mesmos. Talvez a grita, o aplauso convençam o governo atual de que é necessário continuar a obra encetada pela direção do conselheiro Rodrigues Alves e por esse velho extraordinário – o Dr. Pereira Passos, que aos 70 anos, depois de reformar uma cidade violentamente, parte para a Europa, corre o Egito montado em dromedários, embarca-se para o Japão, e trabalha, lê, escreve, sempre incansável e sempre extraordinário. (...) Mas acreditarão os que nos governam agora que automóveis, *touristes* da Agência Cook, clima sem epidemias, assombro estrangeiro – tudo isso e *pêlè-mêlè* nós devemos ao governo do Conselheiro Alves, a quem até quiseram depor? (...) O fato é que as intenções parecem outras, e naquele mesmo pavilhão, olhando a face de filósofo japonês do ilustre general Aguiar, desse homem que fez – ah! sim! já se sabe! – o palácio Monroe, a mim pareceu que S. Ex. compreende a atividade e o cuidado da cidade – de outra maneira... [32]

Se os primeiros meses da administração Aguiar já recebiam o tom a um tempo áspero e irônico do cronista, a aproximação do fim do mandato, já em 1910, não parece abrandar a crítica – pelo contrário, exacerba-a. Em 9 de janeiro daquele ano, escreve João do Rio:

O Palácio Monroe vai outra vez entrar em reparos. Já, com ele, em concertos gastaram o ano passado cento e tantos contos. O ano atrasado, ano da Exposição, também fizeram concertos e reparos. Em 1907 gastaram algumas dezenas de contos em fazer-lhe um jardim e dar-lhe um viveiro de pássaros que morreram com o sol um mês depois. É normal que para o ano precise de nova verba para corrigir e adiar proximidades de desastres. Desde o dia em que foi sonhado, pelo Sr. Aguiar, esse pavilhão inútil vem dando despesas no erário, sem que ninguém proteste. [33]

A admiração devotada de João do Rio ao engenheiro Passos explica-se na funcionalidade das reformas empreendidas na gestão deste. Se havia, como explanado nos capítulos iniciais deste trabalho,

um fundo marcadamente simbólico na remodelação da Capital (como o prova, aliás, a construção deste palácio Monroe), não escapou a João do Rio o caráter efetivamente transformador das reformas. Nublava-se, assim, na visão do cronista, o simbolismo inútil, ao passo que o progresso sensível da vida material causava nele a mais profunda simpatia – aliás, gratidão – pelo prefeito Passos. O Rio livre das febres, das moléstias, da insalubridade, da “morrinha colonial” [34] (para aproveitar a expressão de Luiz Edmundo), dos séculos de atraso, habilitado ficava enfim a entrar no convívio internacional, no rol seletivo das nações ditas civilizadas, como o queria definitivamente provar a Exposição Nacional de 1908.

A verve exaltadora aos idealizadores e construtores da Cidade Maravilhosa (como a poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès a consagraria em 1912) constitui o segundo grande esforço de mitificação das figuras republicanas. Proclamada, a República carecia nos seus primórdios de nomes de incontestável vocação heroica. Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant e Floriano Peixoto, candidatos imediatos a heróis, não alcançaram apelo de personalidade suficiente que lhes imprimisse uma nítida aura mitológica. Coube ao setecentista Tiradentes ocupar, de forma inequívoca, o lugar do herói nacional no imaginário da República. Mitificado a partir de uma aguda “cristianização”, o inconfidente – envolto até hoje em uma inextrincável discussão historiográfica acerca de sua figura – da colônia tomava a frente, como herói insuspeito, dos atores protagonistas da República de 15 de novembro.

Com efeito, podemos supor que os projetos urbanizadores empreendidos na Capital Federal a partir de 1903 ensejaram a formação de um novo elenco de “heróis” habilitados a tomarem lugar no imaginário nacional. Não porque envoltos na aura de mitológica de mártir – como fora Tiradentes –, mas por serem os protagonistas do mais contundente esforço de simbolização feito pelo novo regime.

Neste contexto, assume relevância destacada o prefeito Passos. Ele é o agenciador das transformações da cidade, na sua proclamada aurora de modernidade. A figura emblemática do prefeito não é solitária, entretanto. Ela traz junto a si os nomes que protagonizaram, de alguma forma, a construção da cidade moderna. São nomes que se inscrevem entre os mitos fundadores da República – se não no contexto de sua implementação política, ao menos no plano de sua construção simbólica. Será, por exemplo, um Paulo de Frontin, engenheiro responsável pelo maior empreendimento urbano da administração Passos: a construção da Avenida Central. Mais uma vez, o contraste serve como crítica a Aguiar. Em 15 de dezembro de 1907, o cronista prepara-se para receber no cais o aclamado engenheiro:

Acordar cedo, vestir-me apressadamente, já com um calor senegalesco, para a recepção do Dr. Frontin. Nesta manhã, o povo, a multidão que tanta vez lhe tem saudado a atividade e o engenho assombroso, vai recebê-lo com palmas, vivas e aclamações. Não há manifestação mais justa. O Dr. Paulo de Frontin tem o seu nome ligado de tal forma à história do nosso progresso, que seria impossível resumi-la sem lhe dar a maior parte desse resumo. O público jamais se engana, apesar de julgar sem demorada reflexão. Assim como não há quem deixe de estar convencido da suprema pasmaceira do venerando general Aguiar, não há quem ao lembrar o nome de Paulo de Frontin não tenha viva no espírito a imagem de um poderoso engenho de trabalho. [35]

É análise corrente na historiografia que a proclamação da República foi incapaz de mobilizar o espírito nacional, resumindo-se a uma burocrática passeata militar como simbolização da vitória. Fez-se a República sem tiros, sem revoltas, sem levantes. Longe de ser decapitado, o deposto imperador D. Pedro II foi formalmente convidado a deixar a Capital. Aquele que melhor atenderia os requisitos para mitificar-se teve de ser resgatado de um já centenário movimento de contestação a metrópole lusitana. O 15 de novembro nacional carecia nitidamente de identificação humana. Tal recurso, no entanto, estaria farto no contexto da *Belle Époque* carioca, passada pouco mais de uma década da proclamação.

Cinematographo, em 1910, exhibe então os seus heróis. Figura que se ligou à vida republicana, de maneira ainda mais emblemática, o sanitarista Oswaldo Cruz recebia naquele ano o reconhecimento e admiração do cronista. Responsável pela erradicação da varíola no Rio de Janeiro (cujo contexto dera origem à Revolta da Vacina, em 1904), quando dirigia o Instituto de Saúde Pública na presidência de Rodrigues Alves, o médico era recebido no cais, “perseguido pelas instâncias fotográficas”:

O caso Oswaldo Cruz é típico para exemplo de energia. O Brasil precisa de homens que sejam os pioneiros. Entre esses homens e a massa há pelo menos cinquenta anos de diferença. No primeiro momento a massa com os pobre diabos que por interesse ou pela vaidade do breve

aplausos a seguir – ataca, agride, vocifera. Depois dá razão, rende-se e admira. (...) Vencera a febre amarela, mostrou que era preciso vencer a varíola, cooperou para a civilização da cidade de um modo urgente. [36]

Civilização e Barbárie: uma dialética possível.

A aclamação ao Rio moderno, João do Rio já a fizera em 1903, quando assinou a coluna “A cidade”, na mesma *Gazeta de Notícias*, sob o pseudônimo X. *Cinematographo* não repetirá o mesmo tom aclamatório de “A cidade”, que tinha mesmo o fito de celebrar as transformações revolucionárias por que passava a malha urbana carioca. Já passadas as grandes intervenções, *Cinematographo* fará a cinematografia – mais do que a leitura, enfim – da cidade já refeita. A nova cidade precisava, assim, de nova leitura. Moderno, o Rio reclama outra modernidade que lhe seja similar – modernidade na sua forma de apreensão. À metrópole não se lê do mesmo modo que à aldeia colonial. À metrópole filma-se, como o queria *Cinematographo* ao apontar suas lentes ao Rio, cidade-espelho do progresso.

Ecos da revolução urbanística, já levada a cabo, ainda se fazem ouvir, entretanto. A questão do arrasamento do Morro de Santo Antônio, discutida em crônica de 20 de fevereiro de 1910, é exemplar do envolvimento de João do Rio com a transformação pelo progresso. E a esta linha de raciocínio alia-se a mentalidade moderna de quem opõe a rusticidade da natureza ao domínio da ação humana prometida pelo advento da técnica, bem no espírito positivista da época.

Ah! sim! nestas coisas de natureza somos abundantíssimos sempre. Perdendo o Castelo, perdendo o Senado, perdendo o Santo Antonio, ainda ficavam morros de sobra para a admiração dos paisagistas contemplativos. (...) E vem neste ponto a grande questão da selvageria ou da sordidez da nossa paisagem. Se é uma paisagem sem cultura, sem preparo do homem? [37]

Tem-se aqui claro os limites colocados entre a ação da natureza e a do homem, que a domina. Só por esta sobreposição pode o homem conhecer a civilização – do contrário, a natureza o oprime. A oposição homem-natureza, espírito-matéria, sujeito-objeto, projetada no contexto da Revolução Científica do século XVI, destituiu o caráter sagrado e teológico que a natureza assumia no espírito dos antigos. [38] É sobretudo o pensamento cartesiano que dotará o homem da capacidade de domar a natureza incauta. Nesta perspectiva, o caráter pragmático – que toma a natureza como recurso, não como entidade de vida própria –, e o caráter antropocêntrico – que põe o homem no centro do mundo, separado, pois, da natureza –, é dada ao ser humano a possibilidade de dirigir a própria existência a despeito das oscilações imprevisíveis da natureza opressora. Na posição de senhor – seu e do mundo – o homem separa-se da natureza para dela extrair aquilo que lhe aprouver. É neste plano ideológico que João do Rio discorrerá sobre a questão do arrasamento do Morro de Santo Antônio:

Se fizerem do Santo Antonio uma vila pênsl com tração elétrica até o alto, serviço de carruagens lá por cima, hotéis, orquestras, um cassino – evidentemente será um crime pô-lo abaixo em nome da civilização e até, se quiserem, da estética. [39]

Note-se que a questão da manutenção ou arrasamento do morro fica condicionada ao produto que a ação humana pode gerar a partir dele. São a “tração elétrica”, as realizações da engenharia e da indústria que poderiam justificar a preservação do morro. Do contrário, virgem e selvagem, presta-se somente à “admiração dos paisagistas contemplativos”, de nenhum modo ao processo civilizatório engendrado pela intervenção do homem.

Foi tal intervenção vitoriosa que fez crescer no cronista a mais profunda admiração pelo engenheiro Passos – a quem, por reverência mais que provável, cita no fim da crônica:

É melhor arrasar o Santo Antonio para começar. Pelo menos ficamos livres daquela vergonha do seu aspecto. Seria lindo vê-lo como o Pincio. Mas isso é fantasia, projeto, e para realizar essas coisas só o Passos e o Passos está em Paris. [40]

A conotação mágica e não científica da Natureza, confrontada pela ideologia antropocêntrica corrente no século XVI, pode ser facilmente identificada em crônica publicada em 15 de dezembro de 1910. O trecho expõe bem aquela entidade a que João do Rio se voltará constantemente para acerrar-se

do seu terror, da sua veia indomável e trágica, com o que tenta subjugar a humanidade. Assim, ele escreve que o “Destino é um personagem com quem não se brinca, porque é a Natureza na sua misteriosa fatalidade, fatalidade que, reparando bem, conserva ao mundo um escandaloso ar de mágica”. [41]

O enfrentamento entre a Natureza e a Civilização apareceu em *Cinematographo*, já em 1907, na cinematografia dos subúrbios cariocas, a que as reformas urbanas não contemplara. *Flâneur* dandinado dos salões e espaços urbanos do *high-life*, João do Rio vai também flunar pelo perímetro suburbano do Rio para contrapô-lo, quase sempre, ao Centro modernizado. De uma viagem ao Encantado, bairro da zona norte carioca, o cronista extrai as impressões do homem já acostumado às maravilhas da cidade urbanizada:

O campo é sempre hostil ao homem; a floresta sente-se naturalmente inimiga do ser calçado e bem-vestido. Ir para o campo é ficar queimado, com os olhos injetados, cheio de poeira; arriscar-se a quedas, a mortes, a dentadas de bichos perigosos; é sentir angustiosamente fugir a Civilização. (...) Oh! amáveis criaturas que acordais em Botafogo e tendes todos os confortos suaves da Cidade! Não podeis calcular nunca o horror de um homem acostumado à luz elétrica, aos “trainways” elétricos, às máquinas elétricas, em passeio pelo Subúrbio! (...) A floresta feroz só é realmente feroz nas proximidades da Cidade que a venceu. [42]

A Cidade, o Rio de Pereira Passos, vencera a natureza feroz para o desfile da Civilização vitoriosa. O processo civilizatório engendra, entretanto, o seu contrário. Isto é, a civilização mantém com a barbárie uma relação dialética e só com ela pode se justificar. Implica tal raciocínio que, apenas numa relação de contrastes, pode a civilização sobressair, na sua alternância com os lampejos de barbárie da cidade moderna. Para que se torne visível, a Civilização precisa do seu contrário – enfim, ela não se consuma jamais em absoluto.

É nesta perspectiva que Marcos Guedes Veneu se acerca desta relação dialética presente na literatura de João do Rio. Destarte, o ensaísta escreve:

O progresso é em João do Rio uma utopia ambígua, ao mesmo tempo sedutora e destruidora como as “flores do mal” de Baudelaire. Os modelos que elege para legitimar sua criação – Oscar Wilde, Poe, Dickens, além de Jean Lorrain e Huysmans – fazem parte daquela literatura que, segundo Walter Benjamin, detém-se sobre os aspectos ameaçadores e inquietantes da vida urbana e de suas multidões. [43]

A aproximação com os aspectos sórdidos da cidade inconfessável – a que Renato Cordeiro Gomes definirá como a obscena, isto é, o reverso da cena do regime vitorioso [44] – virá em *Cinematographo* apenas como um relance, um encontro casual do *flâneur* com a cidade escondida nos becos e vielas do crime e do vício. João do Rio já empreendera o percurso pelos caminhos da barbárie carioca em 1904, quando escreve para a *Gazeta de Notícias* a série de crônicas “A alma encantadora das ruas”, publicada em livro quatro anos depois. Longe do que o nome pode a princípio sugerir, a “alma encantadora” era justamente a sordidez que se revelava na madrugada da obscena da cidade. *Cinematographo* vai filmar estes aspectos da infâmia carioca para contrapô-la à riqueza da aurora moderna.

Na convivência entre os deuses Assassino e Sátiro, únicas divindades imortais da cidade moderna, João do Rio encontra a dinâmica da relação civilização e barbárie na metrópole em ritmo de progresso:

A civilização só é perfeita, modelar, completa quando tem no seu esplendor máximo, feito da sacudidela epilética de mil arcos voltaicos, explosões bruscas de barbárie. Se não houvesse treva que utilidade teria o sol? Se não houvesse incêndios, como viveriam os bombeiros? Se não houvesse o mal, de que serviria o bem? Civilização é o grau elevado de extirpação de instintos selvagens a que uma sociedade pensa ter chegado. Quase sempre a sociedade pensa que é o mais elevado e não será possível subir mais. A escada, porém, é de espiral, e a sociedade vai subindo, polida, aparada, lavada, escovada pelas leis e os cânones que ela mesmo edita para se manifestar. [45]

Não é um processo linear, portanto, que rege o caminho dos povos na direção do progresso. O percurso espiralado por que passa a modernidade justifica também o interesse do *flâneur* – maravilhado pela técnica e rendido à autoridade da ciência positiva – pelos aspectos torpes que a cenografia da cidade esconde. Em suma, o entusiasta do progresso olha para os vestígios indelévels do passado e nele encontra o contrário daquilo que preza – e com o que mantém uma relação dialética. É neste contraste que o cronista acerca-se mais profundamente das contradições do progresso com que se enleva.

Aliada inseparável da civilização, a barbárie tem assim o seu quinhão na cinematografia daquele que aclamou – expondo, por certo, suas contradições – o progresso. Pois, como aponta Veneu,

o progresso ambivalente que engendra a metrópole moderna não traz consigo o esperado “triumfo das luzes”, mas uma metamorfose ctônica e serpenteante, liberadora da irracionalidade e do desejo. No interior da Cosmópolis civilizada continuam presentes o “atraso” e a “selva” [...] [46]

Conclui, enfim, João do Rio, que “se os homens fossem viver conforme mandam os vários códigos inventados por eles, desde o código de bom tom até o código criminal, a vida seria desoladora.” [47]

Modas e modismos no *high-life* carioca.

Nenhum outro aspecto se fez mais presente em *Cinematographo* do que o estudo, podemos dizer, psicológico dos tipos urbanos cariocas. Como já dito, a entrada do Rio na modernidade de metrópole cosmopolita (ainda que periférica) criou as condições para o surgimento de novos paradigmas comportamentais, em consonância com os ditames dos hábitos europeus.

É o *high-life*, são os *smarts*, são as senhoras escravas da Moda que discutem os últimos *must* da coluna *Binóculo*, que Figueiredo Pimentel escreve naquela mesma “Gazeta”. É o tempo das diversões mundanas, de estar *up-to-date*; da vagabundagem charmosa da *flânerie*; e dos encontros elegantes dos *five-'o-clock teas* e banquetes da gente do “bom-tom”. É o tempo do

cinema, o automóvel, o ônibus, os cafés, os clubes, os hotéis, as grandes companhias empresariais, o comércio de luxo. A Avenida Central, a Rua do Ouvidor – sua competidora na preferência do público –, e a Avenida Beira Mar intensificaram o prazer da *flânerie* e do *footing*, modificando-se as ideias e os hábitos da cidade. [48]

Na metrópole, os modismos fazem-se logo nevroses – nevroses, na acepção contemporânea. Em 1907, eram as conferências literárias, versando sobre assuntos de utilidade desconhecida, que movimentavam a gente carioca sequiosa de participar de um “fato social” – como o aponta Brito Broca [49] – e de um hábito europeu, trazido da França ainda no século anterior. Naquele ano, vieram ao Rio o político francês Paul Doumer e o historiador italiano Guglielmo Ferrero, este a convite de Machado de Assis, em nome da Academia Brasileira de Letras. Mas interessa a João do Rio a febre da multiplicação destas conferências, explicitando um tempo efervescente de modismos. Ele escreve, em 15 de setembro de 1907:

As conferências literárias tornaram-se uma espécie de nevrose – e uma nevrose que não é só dos que a fazem mas de todo o público que as quer ouvir. Aí temos uma evolução digna de atenção. Outrora as conferências eram grátis e os cidadãos deixavam as salas num abandono doloroso. Agora paga-se dois mil e a sala está sempre cheia. Tanto faz que o conferente seja um sujeito sem preparo, incapaz de dizer coisas que não sejam tolices ou já pelo seu nome tenha conquistado a fama de notável. [50]

Já em 1910, as conferências perdem força – como seria natural, numa dinâmica de modas passageiras. Temos agora a febre dos cartões postais, moda elegante imitada, como de hábito, dos costumes europeus.

Como a moda, a fúria, o delírio do cartão postal desaparece abandonada às meninas de sociedade inferior, logo o correio sentiu o alívio dos cartões de boas festas. (...) Os sujeitos *chics*, os *hiper-chics* mandam cartões aos amigos, não pelos correios mas pelos criados. (...) Oh! um cartão postal com frases. E quando elas são em francês? E quando em vez de um boas festas prudente, os cavalheiros, seguindo a moda, escrevem em inglês: *happy year*? Ah! Decididamente essa provação desaparecendo do mundo civilizado, só trará alegrias. [51]

Quem dá a dinâmica dos modismos no Rio são os novos *chics*, ou, como ironiza o escritor, os “forçados do *chic*”. Não há, na cidade que se quer elegante, a elegância parisiense matriz dos seus desejos de “smartismo”. Temos aqui a contradição de modernidade periférica que aparece com mais nitidez nas telas do cinematógrafo da *Gazeta de Notícias*, operado por João do Rio. Se o furor renovador encetado pela administração Rodrigues Alves-Pereira Passos provocou no escritor um otimismo agudo e entusiástico no alvorecer da modernidade carioca, por outro lado o resultado humano desta transformação não se coaduna com o progresso que o engendrou. Isto é, a feroz metamorfose da cidade, que em quatro anos quis apagar os vestígios de quatro séculos de colônia e império, não se fez acompanhar de uma transformação igualmente sensível nos seus tipos citadinos. As elegâncias, no Rio, são apenas simulacros forçados de um comportamento europeu dito civilizado.

Aliás, a historiografia tem sido ainda mais contida na atribuição de valores efetivamente renovadores às reformas empreendidas no Rio em começos de século. Visão que Margarida de Souza Neves expõe no seu ensaio “Brasil, acertai vossos ponteiros”. Assim, o “discurso do novo” na primeira República, materializado na sua cidade metonímia representava

uma “novidade” que não é senão a fachada das velhas práticas políticas, dos velhos compromissos, dos velhos interesses dominantes. Simulacro do moderno, como as fachadas da Avenida Central, o Rio construído física e ideologicamente tem a função de legitimar para o país e para o mundo a República velha. [52]

Impressão semelhante terá o historiador Nicolau Sevcenko, quando esmiúça na sua vertente cultural “a inserção compulsória do Brasil na *belle époque*”, cuja contradição mais evidente se apresenta na distância entre o afã de modernidade ensejado no espírito nacional e a permanência resistente das velhas práticas coloniais. [53]

A João do Rio não escapará tais contradições – não apenas no que concerne ao comportamento forçado da gente *chic*, mas ainda na cultura política do País. Do primeiro aspecto, crônica de 1907 punha em evidência o estado real de nosso adiantamento, estagnado ainda no espírito de colônia.

Sejamos francos. Porque quem tem dinheiro realmente, tem os velhos costumes patriarcais do jantar caseiro, do palito ao dente, do descanso após a refeição, porque quem pode gastar fica em casa. Os nossos elegantes, salvo três ou quatro tipos, que se contam por quatro ou cinco palacetes em bom estado, de Botafogo, são os “forçados do *chic*”. (...) Os pavilhões mouriscos são castelos da fantasia. Gozemos a fantasia transitória, enquanto ela existe. [54]

Em 1907, parece que essa acepção de fantasia como um lugar distante das reais condições da civilização nacional é mais recorrente do que nos anos seguintes da coluna. Exemplo disso é crônica de 17 de novembro daquele ano, em que João do Rio escreve que “o *high-life* carioca sempre deu uma impressão de corda tendida com esforço. Por isso nada mais variável. De ano para ano, salvo alguns casos de fortunas sólidas, a alta roda muda.” [55] Ao escrever sobre os jornalistas – a quem reserva lugar destacado no contexto da vida moderna –, João do Rio assevera mordaz que “o jornalista é, nesta aldeia com avenidas, o homem que está sempre acordado: é, neste país essencialmente indolente, a perpétua atividade e nesta pacata *urbs* a nevrose permanente.” [56] Uma aldeia com avenidas. Aldeia não porque o urbanismo ainda não despontou, mas porque sua gente comporta-se com frequência como aldeões de vilas atrasadas.

No último ano da coluna, essa impressão desvanece um tanto para dar lugar a figurações generalistas dos mais emblemáticos tipos urbanos cariocas, a exemplo do *snob*. Assim, no Teatro Lírico, o *snob* é o sabedor onisciente e o crítico implacável da vida cultural do teatro. E note-se que se admitem transformações nos hábitos modernos cariocas – exceto, por certo, neste tipo urbano particular.

O *snob* lírico é um sujeito que conhece de cor a lista dos cantores célebres que nos têm visitado, dos cantores feitos célebres pela nossa plateia, a mais culta, a mais musical do orbe, e conhece ainda por cima trechos do repertório e os gestos e as posições de várias celebridades. É possível e mesmo verdadeiro que o Rio se tenha vertiginosamente transformado. Outros hábitos, outros costumes, outras ideias, outras aspirações criam uma outra sociedade. O *snob* lírico, porém, não mudou, ficou inalterável. [57]

A crítica irônica à nossa cultura musical vem logo depois, quando escreve que “o Rio melômano está apenas atrasado de quarenta anos, pelo menos no desenvolvimento musical do mundo.” [58]

Síntese expressiva do homem carioca é apresentada em crônica de 6 de dezembro de 1910. Retoma-se aqui aquela noção já discutida da falta de condições materiais a que a gente carioca queria esconder.

O homem bem informado é um curioso tipo bem carioca, genuinamente nacional. De natureza modesta, ganha para viver e às vezes nem ganha. Mas vive. Não há quem não viva, quando o Destino quer. Usa um chapéu cansado, um casaco fatigado, uma gravata que lamenta ao austero colarinho cheio de dó pela gravata. Tem mulher, tem filhos, tem contas sórdidas – a conta do armazém, a conta do homem das verduras. Não tem, porém, vontade, ideal, ambição. Diante da conta do armazém, para, coça a cabeça. [59]

Este é o mesmo homem que aparece em crônica de 15 de agosto do mesmo ano.

Esse homem há alguns anos era uma criatura muito agradável. Usava poucas elegâncias, mas tinha um espírito fino e sutil. Hoje, não tem espírito de espécie alguma, é de uma elegância suprema, e não tem tempo senão para coisas mundanas. (...) Foi apanhado também pelo delírio do superagudo mundanismo que sofre nossa burguesia, condecorada especialmente pelo Papa. [60]

Na “mundanicite” - como João do Rio nomeia essa febre de modernismo – tudo se resume às aparências. Tal condição explica-se numa relação análoga que o comportamento citadino passa a ter com a vida urbana que o cerca. Ambos são contraditórios, enfim. Simulacro da *belle époque* que movimentou a vida europeia na segunda metade do século XIX, a bela época carioca guarda com a sua matriz uma relação apenas mimética. Simulacro da elegância europeia – parisiense, sobretudo –, o “smartismo” carioca funda-se na imitação turva de sua referência. A tudo se imita. Urbanismo e comportamento modernos, ambos transmigrados a uma terra politicamente atrelada às contradições de sua origem colonial, constituem-se aqui como imitações mais ou menos críveis de uma utopia de metrópole avançada. Como escreverá João do Rio em crônica de 20 de novembro de 1910: “Tudo é *bluff*, tudo é mentira.” [61]

Uma faceta da coluna que aparece apenas em 1910 – pelo menos, com alguma recorrência – é uma espécie de crítica de moda. Com alguma segurança, é possível mesmo dizer que esta crítica se aproxima muito do teor que constitui a afamada coluna *Binóculo*, de Figueiredo Pimentel. Nesta coluna social, são ditadas as últimas novidades da Moda, importada toda ela, a que a gente do “bom-tom” não pode furtar-se. A Moda, com letra maiúscula, é mesmo uma entidade que a todos se sobrepõe para impor a sua vontade. Quem a ela quiser escapar, fica fatalmente deslocado das celebradas rodas *up-to-date*. Daí, *Cinematographo* presta seu tributo a esta prescrição da imprensa moderna – basta lembrar que, já no começo da década, a *Gazeta de Notícias* publicava seção de meia página levando às moças (e mesmo aos homens) elegantes os últimos usos e comportamentos europeus.

Em crônica de 16 de janeiro, João do Rio discute o uso das flores nas vestimentas das moças do Rio. Note-se como, a um tempo, o cronista contribui com seu parecer estético e toca no tema do trinfo da Moda no espírito moderno.

Gostar da moda é gostar do espírito da beleza. O espírito da beleza desde que perdeu a sua augusta perfeição – e foi há muito no tempo, na Grécia Antiga – é um espírito inquieto, um espírito que procura, apalpa, cria, não se satisfaz, desfaz e de novo tenta a obra, exagerando, desproporcionando... (...) Certamente as senhoras brasileiras sabem muito bem usar a moda

parisiense. As cinquenta citadas nos jornais, os *leaders*, principalmente. Mas, na moda parisiense do Rio, há umas correntes, uns certos detalhes, crispantes de mau gosto. As flores são em questões de mau gosto as grandes vítimas. [62]

Crítica igualmente mordaz aparece ainda em crônica de 26 de junho daquele ano. E mais ainda evidente surge-nos a noção da tirania da Moda.

As entravadas... Elas aparecem agora, cada vez mais abundantes, com esses vestidos de saia curta amarrada nas pernas e sem nenhuma roda. É o derradeiro grito da Moda. (...) De longe parecem recém-nascidos enormes amarrados nas faixas infantis e com toucas desproporcionais. Andam com dificuldade, ridiculamente. Para subir nas carruagens, para descer, para atravessar as avenidas, lê-se nos seus formosos semblantes o esforço apavorado desse passo de tartaruga semivestida. É horrível. (...) Mas é a Moda. E a mulher é principalmente a escrava da Moda. [63]

Em tudo mesmo, parece estar o mau gosto, o mau uso da Moda – pessimamente aprendida da parisiense. Aliás, João do Rio percebe o mau gosto generalizado das rodas dos *smarts*. Ele mesmo, frequentador destes espaços, mantém-se dele suficientemente afastado para criticá-lo. A crítica irônica, satírica com que se aproxima frequentemente destes tipos “forçados do *chic*”, dá lugar à explicitação nítida e denotativa do mau gosto carioca, em crônica de 19 de junho. Ele escreve:

Realmente, ter gosto, como assegurava Boulanger, é um sofrimento, porque a maioria das pessoas com quem conversamos, não tem. Tudo por consequência se torna motivo desagradável de aborrecimento: o *snoob* que se pavoneia, a menina que recita mal, o homem que acha idiota o Tristão de Wagner, a política, a finança, a diplomacia, a arte rotulada. Ah! como são exasperantes os *five-o'-clocks*! Ah! como são enervantes os admiradores de exposições artísticas! Com um pouco, o homem de gosto fica neurastênico e insolente, como o “Misantropo” de Molière. [64]

Já no fim de 1910, a moda dos “leques-autógrafos”, que consistia em uma assinatura de alguma personalidade no leque das senhoras, era assunto de crônica da última edição de *Cinematographo*, em 1910. De 1907, com a febre das conferências e do cinematógrafo, a 1910, com o furor dos cartões postais e, por fim, destes “leques-autógrafos”, as modas no Rio foram sempre modismos – exceção feita, por certo, aos cinematógrafos, que traziam imanente em si a expressão maior da modernidade, como o próprio João do Rio reconheceria. Na cidade moderna, as modas se sucediam, e o que era exigência hoje, amanhã caía em sombras. A exemplo do tempo fluido da metrópole, as modas não se fixavam jamais. Sempre passageiras, mas vividas na neurastenia típica da *psiqué* moderna. Deste modo, João do Rio escreve em 19 de dezembro de 1910 a respeito da última novidade da Moda:

É a reprodução do hábito do século XVIII, é o leque coleção de autógrafos. Sim! O leque, esse objeto importante na civilização quer ocidental, quer oriental, o leque, objeto de diplomacia, o leque que os japoneses não largam e as mulheres usam para várias coisas de monta, menos o refrescar, o leque substitui o álbum, o cartão postal e é como uma seleta de parvoíce de homens ilustres. (...) E ninguém pode escapar à terrível exigência da Moda. [65]

A cidade em fotogramas.

Na hiperestesia provocada pelos estímulos multiplicados da metrópole, o homem urbano passa por uma transformação profunda no seu aparelho psíquico. Isto é, o movimento intenso da metrópole, ao exigir reação contínua e frenética de todos os sentidos, modifica o modo de apreensão da realidade. Este movimento já fora percebido por João do Rio na citada “A pressa de acabar”, peça emblemática das novas condições de vivência do tempo encetadas pela vida moderna.

Em *Cinematographo* as sensações experimentadas na cidade são captadas pelo movimento de câmera do cronista-operador. Aqui se justifica então de forma cabal a singularidade do processo de acercamento da realidade que a máquina cinematográfica promove. Apenas ela, ao captar fotogramas que se sobrepõe sem que se deixem apreender, é capaz de narrar a dinâmica convulsiva da vida moderna.

A transformação da *psiqué* do homem metropolitano fora discutida no seminal ensaio do sociólogo George Simmel, publicado em 1903 – coincidente, então, com o engatinhar da metrópole carioca. Escreve Simmel que “a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alternância brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. [66]

Deste modo, conclui Simmel, percebe-se “a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições que a metrópole cria.” [67]

Cinematographo manteve-se desde o início de sua publicação atento a sua primazia metodológica de “filmar” esta alternância contínua e frenética dos estímulos dentro do contexto da metrópole. A literatura demorada e prolixa já não podia acercar-se dos objetos fluidos da era moderna. Mesmo a crônica, filha do jornal e contingente ao tempo, precisou aproximar-se da sintaxe própria do cinematógrafo. Tal noção, João do Rio exporá na já citada introdução do volume *Cinematographo*, ao escrever que “a crônica evolui para a cinematografia” [68].

Como filmar a cidade passante, de estímulos alternados e frenéticos, que atinge a um tempo todos os sentidos? Tal desafio a coluna propõe-se a cumprir desde as primeiras crônicas. Na edição de estreia da coluna, a 11 de agosto de 1907, um passeio pelo “velho mercado” do cais Pharoux é captado por todos os sentidos do cronista:

Os olhos, com uma secreta e vaga desconfiança, crescem para ver melhor na luz suja, as narinas olfateiam com o forte cheiro da maresia, uma sinfonia de cheiros sufocantes de animais: cheiros de penas de ave, cheiros de peixe, de carnes sangrentas, cheiros de verduras, montanhas de verde que crescem do outro lado, ocupando uma praça inteira, formando píncaros de tomates, de couves, de repolhos. À luz equívoca de candeias imundas, rodeados de vasilhames enferrujados, homens cabeludos abrem ostras, gritando, zombando, berrando. Das barracas de comida sai o morno bafo dos restos deteriorados. Em algumas, silva um bico de gás. Em frente, a rampa com a sua água lodosa, escura, cheia de reflexos dúbios, onde se perdem as catraias, as chalás, os barcos, as fainas – guarda o mistério. E é pela rua um extraordinário mundo; mundo de que a gente percebe o vício inconsciente, a putrefação da alma que a vasa aumenta – marinheiros bêbados, soldados às guinadas, moços de açougue quase nus, catraeiros de mãos nos bolsos, fúfias de chalé ao ombro, rufiões adolescentes, vagabundos, mendigos, todos roçando-se com apetite, como à espera da surpresa que bem pode acontecer. [69]

Na segunda edição da coluna, em 25 de fevereiro, é ainda mais explícito o movimento da câmera que tenta colher as impressões que se multiplicam no interior da moderna confeitaria Cavé, no centro do Rio.

Cinco horas. Cavé. *Five-o'clock tea*. Interior branco e oiro. Decorações da nuança dessas cores, que parecem congestões do branco e desmaios do oiro. O estilo hesita entre o XVIII século e a sugestão do *art-nouveau*. Espelhos. Sala pequena, portas envidraçadas (...). Vejo Cinira Polonio, “*l'étoile des revues*”, em palestra com uma senhora magra; vejo o general Glycerio a conversar com o muito amável José Lobo, deputado por S. Paulo; noto uma família ilustre acolá, a esposa do célebre senador mais longe, numa mesa de centro o Dr. Rodrigues Alves com o Dr. Cesario Alvim; num cantinho, mira das atenções, um moço diplomata convencido de que é *fashion*; mais do outro lado uma família inglesa, e mais a cantora da Craquette, e mais as duas beldades que criaram a *stomach dance* [...] [70]

Em 24 de novembro do mesmo ano, filma-se o espaço que cerca uma sala de exibição de cinematógrafo. Mais uma vez, as cenas passam ligeiras no papel-tela da crônica-filme.

A estação da Botanical, às 7 horas da tarde. Já anoiteceu. Reverberação de focos elétricos. *Trainways* chegam vazios e logo se enchem. A multidão cromatizada de sempre. Há de tudo. Senhoras elegantes com esses lindos e extraordinários chapéus em que as plumas vão do alto para a nuca longas e acariciadoras; cavalheiros célebres na política, na finança e em muita coisa mais; *cocottes* triunfais como sempre numa cidade em que os homens têm uma espécie de idolatria

fetichismo pelas mulheres; brasileiros, ingleses de revista na mão e sapato branco, moços de comércio, *sportmen*, um aluvião de gente, conhecida na ponta da rua de S. José e inteiramente anônima na outra, onde um cinematógrafo reclamo funciona para a população. [71]

Semelhante abordagem a coluna empreende no último ano de sua publicação. Em 27 de fevereiro de 1910, o objeto apreendido não é o espaço elegante da confeitaria Cavé ou do cinematógrafo, mas uma cena exótica da cidade. Assim, *Cinematographo* narra a cidade esdrúxula:

No turbilhão de mendigos, mordedores, aleijados, homens de sete instrumentos, sanfonadores de orquestras assustadoras, músicos ambulantes, aparece um negro cego com uma flauta. O negro faz-se acompanhar de um petiz cor de canela. O petiz parece um mosquito trepado em cima de um violão, do qual arranha as cordas, cantando modinhas portuguesas. O povo faz roda. A flauta exaspera em assobios nevrálgicos, gingando guinchos solitários. O violão não se ouve. E a voz do petiz é de uma de uma impertinência inconsciente. O mulatinho guincha sem compreender, sem expressão, versos de fado, lindos e sentimentais, quebrando quadras inteiras. [72]

A narrativa do instante, pela expressão essencialmente ótica do cronista-*flâneur*, obedece assim ao princípio de irrecuperabilidade da experiência, isto é, o instante que se vive só pode ser apreensível pela fixação do fotograma, dada a sua fluidez. O cinema resolve, assim, a apreensão da dinâmica, do movimento incessante da vida moderna. Tal noção esteve muito clara no ensaio “Num instante, o cinema e a filosofia da modernidade”, do americano Leo Charney. O autor defende que na “simbiose entre a possibilidade de um instante sensório e sua evanescência igualmente potente, o cinema tornou-se a forma de arte definidora da experiência temporal da modernidade.” [73]

O cineasta e teórico francês Jean Epstein conclui definitivo o papel do cinema na vida moderna, ao considerá-lo “a única arte que pode representar esse presente como ele é.” [74] A febre pelo novo, já discutida linhas acima, em *Cinematographo* justifica-se na percepção de que o presente, o agora – entidade superior na mentalidade moderna – é narrado apenas em uma sequência de fotogramas, como fazia o cinema. A coluna, espécie de semanário ou revista da semana, é ainda uma sucessão de pequenas fitas, de curtas-metragens que narram cenas esparsas da cidade. É nisso que melhor se justifica a adoção da máquina como título e como método de apreensão do presente – que, como vimos, só o cinema era capaz de dele se aproximar.

A questão nacional em *Cinematographo*.

Por fim, este trabalho pretende estudar os tons nacionalista da crônica de começos de século XX. A simbologia da República, que teve na urbanização carioca ponto de efervescência, reclamou seu lugar na imprensa nacional – o “canteiro de obras” textual por que ressoavam os ecos do progresso nacional. A imprensa moderna, naquele momento num período de inflexão no sentido da grande empresa jornalística, concedeu seu tributo à vitória do novo regime.

Na crônica, o gênero moderno por excelência, uma voz se fará ouvir com mais estrépito na aclamação do regime republicano. Olavo Bilac, o “Príncipe dos Poetas Brasileiros” (como a revista *Fon-Fon* o elegeu em concurso de 1907), que dera vivas às “picaretas do progresso” pondo abaixo o velho Rio, na década de 1910 constituir-se-á definitivamente como porta-voz da República nos meios intelectuais e artísticos. Outro cronista moderno, Lima Barreto, fará percurso às avessas: crítico mordaz da modernidade excludente, o autor de “Triste fim de Policarpo Quaresma” porá no seu personagem-emblema o pesar de um nacionalismo desencantado.

João do Rio situa-se numa linha fronteira entre o entusiasta Bilac e o desiludido Lima Barreto. Há nele certo clamor e otimismo pelo progresso nacional, avivado sem dúvida pelas novas feições urbanas do Rio. Ao mesmo tempo, o cronista ri-se das pretensões utópicas de civilização nacional, numa relação às vezes paradoxal. Aliás, paradoxal parece ser o adjetivo com que mais João do Rio foi definido pela crítica.

Em *Cinematographo*, sobretudo em 1910, a questão nacional avulta mais claramente. O momento posterior ao principiar da modernidade nos trópicos – caracterizado pelo fortalecimento do país nos círculos comerciais do globo – já permite divisar o legado das transformações empreendidas

pela República na primeira década do século, quando já ela alcançara a estabilidade política econômica necessária para tal empresa.

Em 1907, o interesse de João do Rio pela visita do político francês Paul Doumer à cidade manifesta-se na possibilidade do estreitamento de laços entre Brasil e França – laços a que o País não podia prescindir. Daí, ele escreve que, ocupando-se “a França definitivamente e diretamente um pouco com a nossa vida, seja na simples posição de espectador, nós seremos um povo aceito.” [75] E por que se ocuparia a França desta terra tropical que a imita? João do Rio mostra-se otimista e reconhece os avanços do País, ao concluir que “desde que o tratemos [a Doumer] e lhe mostremos os nossos atestados de civilização, como o temos mostrado, a certeza de uma repercussão mundial dessa visita, como raramente se dá com a espécie.” [76]

Daí porque a Exposição de 1908 era tão cara ao escritor. Havia, sim, civilização a ser revelada ao mundo. O País avançava na dialética da espiral civilização-barbárie e o progresso já era sensível. E para adentrar no convívio das nações avançadas, dar visibilidade a este avanço era imprescindível – e as exposições significaram para o País a ferramenta ideal. O tempo das grandes exposições ainda não se esgotara de todo, embora seu apogeu tivesse lugar no fim do século XIX. Em 1911, o Brasil teria seu pavilhão na Exposição Turim-Roma, na Itália. O entusiasmo indisfarçado do cronista com mais essa vitrine do progresso nacional aparece em crônica de 31 de julho de 1910.

Vai ser do Brasil uma representação verdadeiramente magnífica e verdadeiramente nacional. Os planos dos pavilhões foram feitos nas seções técnicas do ministério; os engenheiros brasileiros que os vão construir acabam de partir. Pintores nacionais, escultores brasileiros decorarão os pavilhões, e representante da arte musical. Alberto Nepomuceno, vem de partir para acertar a audição do “Abul”, no Constanzi, de Roma. Será o único maestro? Talvez não. Talvez também faça representar a sua ópera o maestro paulista João Gomes. [77]

Paradoxal como supôs a crítica, em crônica de 30 de janeiro do mesmo ano o escritor narra uma conversa com Felix Pacheco, em que os atestados de civilização já aparecem sob a crítica violenta:

Felix Pacheco, com um excesso de expressões francesas, comenta coisas delicadamente, coisas deste Brasil, um tanto por civilizar. Eu sou fatalmente feroz. Quanta coisa há a fazer! Precisamos de duzentos anos. Que digo? De quinhentos anos, para compreender a civilização. [78]

Impressão curiosa o cronista apresenta em 7 de agosto do mesmo ano ao confessar que “até agora, no Brasil a minha simpatia só não é enorme pela pedra de Itapuca, no Icaraí; pelo Pão de Açúcar, na entrada da baía e pelo senador Gomes Machado, na política, porque são inamovíveis. Tudo o mais tem o seu lado bom, tudo o mais é suscetível de transformação e de melhoria.” [79]

João do Rio preocupa-se com seu progresso sensível da cidade. Os simulacros de modernidade, ele os satiriza. Nisto parece justificar-se esta alternância de humores com relação à pátria. Ora, João do Rio divisa as avenidas e o urbanismo moderno das cidades, as fábricas e as indústrias promotoras do crescimento econômico nacional. Noutro momento, a insustentabilidade desta utopia de fazer-se em quatro anos um país adiantado de um atrasado, parece ser muito clara no espírito crítico do cronista.

Os caminhos do nacionalismo em *Cinematographo* voltavam-se em 1907 à crítica do estrangeirismo contumaz da sociedade carioca. Em dezembro daquele ano, ele vai definir o Rio como “cidade de entusiasmo fácil que delira por qualquer coisa e aplaude tudo quanto lhe exportam”. [80] E neste aspecto, o descaso com a língua portuguesa surge como exemplo nítido de um patriotismo indolente. Assim, ao encontrar-se com as crianças educadas na Academia Berlitz, escreve que “todos esses formosos bichinhos, que decerto estão lamentavelmente atrasados na língua de Camões e do Sr. Mário de Alencar, sabem dizer direito e com facilidade frases em várias línguas.” [81]

A mesma crônica em que escreve sobre as conferências de Paul Doumer no Rio, João do Rio termina um tanto admirado com o versar de toda aquela plateia na língua francesa. Assim, irônico, ele escreve que o

que causou uma certa expecta foi o ar entendido que aquele público ultra-variado apresentava. Será possível que todo esse pessoal entenda francês e se interesse pela organização econômica da Europa? Nós somos de uma assimilação furiosa. (...) Felizmente aqui toda a gente

fala francês, é francês desde o Schmidt cabeleireiro até o cardápio dos hotéis. E por isso talvez é que cada vez se sabe menos português. [82]

Também em 1907, a questão da reforma da instrução pública, em pauta nos círculos do poder, provocava o interesse do cronista. Já naquele ano, ele concluía que “o povo, o clero, o *high-life* e outras partes do grande todo social são da mesma opinião, e até os professores estão convencidos de que a instrução deste país chegou ao auge da borracheira e da patifaria.” [83]

A instrução pública representava sobremaneira no contexto das discussões uma premissa para qualquer nação que se pretendia fazer adiantada. Era consensual a ideia nos círculos intelectuais de que o avanço dos povos era consequência natural de uma educação humanística, científica e cidadã igualmente avançada. João do Rio é tributário desta linha de pensamento. Em 1910, ele retoma a questão da instrução pública no contexto nacional:

Daí provém a importância que as questões de educação tomam nos países mais civilizados, preocupando todas as classes da sociedade, mais especialmente as classes políticas, cujas vistas se debruçam para além do momento atual, buscando para sua pátria um lugar mas digno, mais elevado, entre as demais nações do globo. (...) O papel da escola cada vez cresce mais de valor e delicadeza para a formação do caráter dos povos e toda vez que uma nação assombra o mundo pelos seus feitos, como há pouco aconteceu com o Japão, é na escola que vamos encontrar a origem do fenômeno. [84]

Em 1910, perde espaço a questão da língua em *Cinematographo*, que parecera até então a mais emblemática discussão no contexto dos nossos estrangeirismos. Em 10 de julho daquele ano, a tibieza do espírito nacional, capaz sempre de assimilar tudo o que exporta, merece uma crônica do escritor. Ele assevera:

De fato, o Rio é um conjunto de colônias: a colônia brasileira, a colônia inglesa, a colônia portuguesa, a síria, a italiana, a chinesa. (...) É um fenômeno de fraqueza do Brasil, incontestável, visto em bloco. E a colônia brasileira tem ainda o domínio permanente da França, em todas as suas ideias e costumes. [85]

A nossa assimilação contumaz de culturas estrangeiras vai merecer, em 1910, apenas mais uma frase – certa, entretanto. Em 31 de julho, no balanço da temporada nacional do Teatro Municipal, escreve o cronista que esta “foi a menos nacional de todas as coisas neste país infelizmente estrangeiro.” [86] As aspirações de libertar-se da opressiva influência estrangeira no espírito nacional foram compartilhadas por contemporâneos do escritor. Paradoxalmente, tanto este quanto aqueles fizeram largo uso das expressões francesas que, ao mesmo tempo, julgavam exageradas. Joaquim Vianna, no seu artigo “A reação contra a influência intelectual francesa”, publicado na revista *Kosmos* em dezembro de 1908, refere-se a um “odioso servilismo à língua e à literatura da França” [87]. Ele prossegue escrevendo que a “França não é, nunca foi, nem nunca será toda a humanidade”. A sensação de asfixia provocada pela massiva influência francesa na cultura nacional leva o autor a conclamar o resgate de uma nacionalidade anuviada pelo nosso estrangeirismo: “Nós temos”, ele defende, “que ser antes de tudo brasileiros”. Este sentimento, crescente à época, gradativamente ganhava relevo no espírito de João do Rio, como o indica particularmente o último ano de *Cinematographo*.

Nada terá mais espaço no âmbito das questões nacionais, neste ano último de publicação da coluna, do que a discussão da moralidade pública, como pressuposto para o progresso do País. A virtude moral não se separava, deste modo, do progresso material. E se este, na visão do cronista, dava já sinais de fôlego, aquela se consumia numa crise feroz. É neste diapasão que ele escreve em 16 de janeiro de 1910:

Qualquer cargo de administração no Brasil deve ser para o seu possuidor um inesgotável manancial de contrariedades. A facilidade ambiente obriga a que se considere cada funcionário uma espécie de “comedor”. Comer é um verbo que só tem um radical no Brasil: engrossar. Todos comem, todos são mais ou menos ladrões. [88]

Semelhante preocupação o detém em crônica de 12 de junho:

O deputado pensa. Não pensa na pátria. Os deputados raramente pensam na pátria. Talvez nunca. Também quem pensa na pátria a sério? Nós pensamos nos nossos interesses. Os interesses particulares dão o interesse coletivo que faz o desenvolvimento da pátria. [89]

O esfacelamento moral da política nacional estendia-se, assim, a toda a gente. Generalizava-se a mentira, a locupletação, o afã do enriquecimento fácil e a ganância insidiosa. Esta constatação, João do Rio a faz em 26 de junho:

Quem é honesto? Quem é bom? Quem é digno? Quem tem talento? Não se sabe mais. A desconfiança é geral e absurda. Desconfia-se só? Não. Nega-se. Nega-se tudo. Ao ouvir a maioria dos brasileiros nós não passamos de um miserável *bluff*. Basta recorrer à Câmara e ao jornalismo para ver a nossa atmosfera moral. (...) Ao ouvir discursos na Câmara e ao ler os jornais sabe-se:

- Que somos todos bandidos.
- Que nos vendemos.
- Que compramos elogios.
- Que não temos nenhuma das qualidades que nos arrogamos.

É um estado este de verdadeira crise moral, e das piores, porque é a destruidora e corrosiva crise da perniciosa destruição. [90]

No fechar da década, apenas a crise moral da política e sociedade brasileiras pareciam conter uma visão plenamente otimista de João do Rio. O espírito desconfiado do escritor, desafeito ao pseudo-progresso de uma civilização instantânea, abrandava-se no convencimento de que, sim, avança-se. Não só o Rio, mas o País, civiliza-se. E reclama, assim, seu lugar no cenário internacional das nações modernas.

Dentre as principais instituições formadoras da nacionalidade no ideário moderno esteve o cultivo da terra – um pensamento agrário que compreendia o homem como filho do solo genitor, a ponto de dele extrair o sustento da sua vida material e de com ele promover o crescimento e a riqueza da pátria. Expoente deste pensamento nas primeiras décadas do século foi o escritor Alberto Torres. Nesta linha ideológica, explica Lúcia Lippi Oliveira, a “solidariedade nacional tem por base a terra, elemento fundamental de auto-identificação do grupo”. [91] Deste modo, Torres argumenta que “a terra é a base da vida social, fonte de sua prosperidade e desenvolvimento”. [92] Em outra obra, o mesmo Torres defende que “a terra pode nos suprir tudo de que carecemos para viver”. [93] Deste mesmo ideário de solidariedade pátria forjada no solo, João do Rio parte, em 26 de junho de 1910, para escrever sobre o novo regulamento da proteção aos indígenas – retomando ligeiramente o indigenismo forjador da nacionalidade no século XIX:

Se levamos preocupadíssimos com o problema de imigração dilatando cada vez mais e pela força da sociedade o círculo das concessões ao colono estrangeiro, porque até agora não ter pensado em auxiliar também o colono nacional, ao dono da terra, sem terra e sem estímulo para cultivá-lo, obrigado no seu país a uma vida parasitária do trabalho estrangeiro? (...) O brasileiro terá terra para cultivar o estímulo para enriquecer, enriquecendo a sua pátria. (...) Talvez haja quem se admire deste entusiasmo em que é, de comum, cético. Apenas não está em mim o conter-me quando se trata do desenvolvimento de um país que só à politicagem e ao preconceito idiota deve o retardamento do seu progresso. Agora, parece-me já impossível contê-lo. As redes férreas aumentam difundindo o incentivo e a ambição às escolas profissionais (...). É uma grande obra, obra do Brasil novo, do Brasil consciente, que não é bacharel, não usa óculos, não faz versos, mas faz brotar da terra a riqueza inaudita que ela nos oferta. [94]

Deste Brasil novo, a politicagem contém o progresso. Em 1910, a preocupação com os estrangeirismos enfraquecedores da cultura nacional esvanece para deixar transparecer a crítica à crise moral generalizada – crise, no entanto, sem a força necessária para impedir o caminho do progresso na visão agora otimista do cronista.

Algumas das mais emblemáticas demonstrações de nacionalismo otimista em João do Rio, no seu *Cinematographo*, puderam ser nitidamente observáveis por ocasião da já comentada Exposição Nacional de 1908. Assim como a metamorfose da cidade nos anos iniciais da década provocara no escritor a mais positiva impressão, o ato final da peça republicana, a Exposição, receberia de João do Rio os mais ruidosos aplausos. O evento pareceu a João do Rio uma confirmação do extenso passo que as reformas haviam dado em direção ao progresso e à civilização. Como fossem finalmente ratificadas pela Exposição, as transformações na Capital assumiam a definitiva expressão revolucionária. Tudo o que, até ali, parecera insustentável e oscilante em uma terra atrasada, começava a dotar-se inegavelmente das cores do progresso. Aí, sobretudo, avulta o sentimento pátrio.

É possível mesmo supor que o despertar nacionalista em João do Rio tenha seu ponto de inflexão no contexto da Exposição. A exemplo do que Joaquim Vianna escrevia naquele mesmo ano, o escritor acende o orgulho nacional contido no desbotado adjetivo pátrio. Em 16 de agosto de 1908, quando é oficialmente aberto o evento, ele escreve que “depois de percorrer a Avenida Beira-Mar, da Central ao Cais da Saudade, não deixa de ter uma vibração de orgulho por ser brasileiro, por ser do Brasil, terra da beleza, da energia e da riqueza” [95] E continua: “O brasileiro tem vontade de bater o pé e gritar para todos os lados – Eu sou brasileiro”. Vislumbra-se ali a centelha fundamental de “brasilidade” que o Movimento Modernista incendiaria na década de 1920. O sentido de pertencimento à terra, de exaltação incontida do nosso adjetivo pátrio, germinavam em um pré-modernismo já ansioso por ver-se livre do estrangeirismo atroz a que esteve ligada a elite letrada nacional.

Cabe como desfecho desta discussão acerca da questão nacional em *Cinematographo*, amadurecida sobremaneira em 1910, um longo trecho de crônica publicada por ocasião dos desfiles de 7 de setembro no Rio de Janeiro. Ao ver da janela o movimento das ruas por conta da parada militar, João do Rio recorda-se do Rio antigo, indolente e apático, para contrastá-lo com este Rio novo e vibrante. Este parece ser o ponto de inflexão definitivo da coluna no que concerne à visão geral da cidade. Paradoxal muitas vezes, satirizando e celebrando a um tempo a cidade renovada, João do Rio parece enfim rendido à noção de que o Rio transformara-se de todo. Esta noção, seguindo o tom nacionalista que muitas crônicas suas assumiam naquele momento, estende-se, evidentemente, a toda a pátria.

Neste trecho apenas, é possível apreender como a modernidade cambaleante finalmente fizera-se sensível no rosto da cidade, como a transformara profundamente. A “aldeia com avenidas”, como João do Rio chamara a cidade naquela mesma coluna anos antes, dera enfim lugar à metrópole vitoriosa. Ele, *flâneur*, deixa a janela e vai sentir o calor das ruas naquela manifestação de otimismo incontido que a parada suscitara no espírito de toda a gente. Ele mesmo, no meio do povo, imbuía-se daquela satisfação incontida de quem divisava o futuro promissor. Via-se, por certo, certo “orgulho ingênuo” – suprimido, entretanto, pelos atestados sensíveis do progresso, a que o próprio João do Rio muitas vezes se referia otimista.

Era mesmo, enfim, a sensação de um país novo, livre já dos vestígios do passado de atraso e que despontava solene para a modernidade triunfante. Era um povo moderno, era um País superior. Em 11 de setembro de 1910, escreve o cronista, rendido às cores de paisagem moderna da cidade que amava:

O passado ficou a mil anos de distância. E mudou como os quadros de mágica numa cerimônia pública feita sob o tremendo temporal: a abertura da Avenida Central. Um frequentador de festas populares cariocas, com um pouco de entendimento psicológico, não reconheceria o nosso povo nesse grande dia. A Avenida marcava outro Brasil. Para lá ficava a população sem ideal, instintivamente cumprindo sem consciência a festa religiosa. Do lado de cá um povo forte, novo, audaz, enérgico, acordava, e cheio de ideais, fazia conscientemente e sem procissões festas em que, consolidando o respeito ao passado, afirmava a sua fé, num futuro esplendente e na ação do presente: mostrava abertamente um contentamento irradiante e juvenil. Outrora dizia-se:

– É uma triste massa de aldeia.

Hoje, na Avenida, constata-se:

– É um povo estrepitoso de um grande país.

Na rua, mais uma vez senti a transformação absoluta. O dia era o da Independência, que sempre friamente passara. Que havia a mais? Uma parada. Apenas uma parada. Mas, apesar da ameaça do temporal, o Rio em peso estava na via pública, agitado, nervoso e contente. Quando cheguei à Avenida Central, romperam-se as nuvens em torrentes d'água. Era um temporal. Os batalhões marchavam para a Beira-Mar e continuaram. O poço não arredou pé. Então, fui a pé também até a Avenida de Ligação, voltei a pé, andei quatro, cinco horas, no meio daquele movimento febril de carros, de automóveis, de multidão, movimento que me lembrou o *boulevard*, Paris pelo seu estrépito e o seu contentamento. E mais uma vez notei a confiança juvenil o saudável do novo povo. Era na gente dos carros e dos automóveis, era nos pedestres de posição, era nos anônimos e a mesma satisfação, o mesmo sorriso, a mesma glória de viver, o mesmo orgulho ingênuo.

(...) Para aquele povo contente não havia superiores. Era uma confiança americana. A América do Norte fez-se com a convicção de ser *the first* e *the best of world*. O brasileiro estava nas mesmas condições, achando tudo seu o primeiro e o melhor do mundo. Mas com uma certa razão, porque em cinco anos fizera aqueles palácios e aquelas avenidas, em cinco anos transformara o seu caráter, em cinco anos organizara a luta para a conquista do primeiro lugar e de si mesmo, e ainda naquele momento mostrava o garbo de um exército voluntário, os rapazes das linhas de tiro, marchando com um apuro desconhecido nos nossos batalhões, sob as palmas das avenidas repletas. [96]

Conclusão.

Parece-nos que *Cinematographo*, ao adotar uma relação mimética com a máquina homônima, faz-se moderno não ao lançar olhos às maravilhas da tecnologia, mas antes ao fazer-se mediador no processo de significação da cidade, que teve na crônica – aqui, crônica-filme – seu veículo privilegiado.

À cidade passante não se pode ler com demora. Isto é, no turbilhão de imagens, sons e sentidos múltiplos que a metrópole enseja, faz-se premente a constituição de um instrumental capaz de captar o movimento incessante. Tudo passa sem deixar vestígio – só o presente interessa na experiência moderna.

Cinematographo, surgida no mesmo instante em que, no Rio, multiplicavam-se as salas de exibição de filmes – à primeira vista, só mais um modismo da época –, arvora-se a tarefa de imitar o processo de sua máquina-título. A cinematografia da cidade corre nas páginas da *Gazeta de Notícias*, folha que João do Rio tinha por “moderníssima”.

Nesta “cinematografia de letras” [97], como propõe a ensaísta Flora Süssekind, o movimento intenso da cidade moderna que é o Rio na primeira metade do século XX passa na tela deste cinematógrafo como pequenas fitas tremelicantes das cenas captadas pelo cronista-operador – sempre um *flâneur*, sempre um ótico.

Parece-nos igualmente que o fim da coluna justifica-se no desbotamento gradual do sentido de novidade revolucionária que contexto das reformas urbanas assumiu no Rio. O furor transformador, em 1907, ano inicial da coluna, ainda ouvia nítidos os ecos das picaretas que puseram fim à velha cidade colonial na gestão do prefeito Pereira Passos. Em 1908, o apogeu, o ponto culminante de toda a empresa reformadora da República: a Exposição Nacional, que pretendia revelar ao mundo o nascimento de um país moderno e adiantado.

Isto é, em 1910, o fôlego que animou os anos iniciais da coluna já se mostrava um tanto extenuado. Mas sem que isto representasse esvaziamento das impressões de progresso que a coluna discutiu em toda a sua existência. Pelo contrário, 1910 será o ano definidor de uma visão otimista e – por que não – entusiasmada de um cronista um tanto comedido na aclamação dos nossos supostos atestados de civilização. *Cinematographo* vira em 1907 ainda uma “aldeia com avenidas”, um “país indolente”, uma “pacata urbes” no lugar que, em 1910, veria o “povo estrepitoso” de “um grande país”.

Neste diapasão, já é sensível aquele fulgor de nacionalidade que se fará mais intenso com os modernistas na década de 1920. Denota-se, assim, um pré-modernismo que antecipa timidamente os afãs de brasilidade a que a cultura nacional se veria intensamente envolvida nas décadas seguintes. A noção de que o país não mais poderia asfixiar-se na importação massiva de culturas estrangeiras tornava-se um tanto mais nítida na produção literária do período – avivada, podemos sugerir, pelo arroubo de orgulho pátrio ensejado pela Exposição Nacional de 1908. João do Rio não ficará imune a sensação de que o País divisava definitivamente a sua aurora civilizacional. Nisto, os seus lampejos de

nacionalidade, de defesa do sentimento pátrio se fazem mais claros em *Cinematographo*, situada justamente neste final de década.

O cronista amante da cidade de que toma o nome, sente a força avassaladora do progresso enfim tomar conta do espírito nacional. Espírito, é verdade, por vez ingênuo ou mesmo utópico, mas já consciente de que um país verdadeiramente novo desponta para um progresso inequívoco.

Notas.

- 1 – BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004, p.7.
- 2 – PASSOS, Pereira. In: CARVALHO, Carlos Delgado de. **História da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990, p.97.
- 3 – NEEDEL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século. trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.57.
- 4 – CARVALHO, op. cit., p.98-99.
- 5 – OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.93-94.
- 6 – NEEDEL. op. cit., p.60.
- 7 – GERSON, Brasil. **História das ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1954, p.183.
- 8 – Idem.
- 9 – ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- 10 – BILAC. Crônica. *Gazeta de Notícias*, 03 nov. 1907, p.5.
- 11 – NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991, p.60.
- 12 – SODRÉ, Néelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2007, p. 283.
- 13 – OLIVEIRA, op. cit., p.112.
- 14 – MENDONÇA, Lúcio de. Apud. SODRÉ, op. cit., p.224.
- 15 – OLIVEIRA, op. cit., 118.
- 16 – Cf. NOVAES, Aline da Silva. **Os cinematographos de João do Rio**: a crônica-reportagem e a cinematografia das letras. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação: PUC-Rio, março de 2009.
- 17 – CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: ____ et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p.14.
- 18 – GOMES, Renato Cordeiro. **Progresso, velocidade, máquina e mídia**: um futurismo periférico e a crônica de João do Rio. Rio de Janeiro, XIX Encontro da Compós, junho de 2010.
- 19 – RIO, João do [Paulo Barreto]. **Cinematographo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909, p.309.
- 20 – GOMES, op. cit., p.1.
- 21 – RIO. Apud. GOMES. **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. (Coleção Nossos Clássicos) Rio de Janeiro: Agir, 2005, p.61.
- 22 – Id. Ibid., p.96.
- 23 – Id. **Discurso de posse**. ABL, 1910. Disponível em: <http://www.academia.org.br/>. Acessado em 10 jun. 2010.
- 24 – TACUSSEL, Patrick. O imaginário social, valores e representações coletivas na civilização pós-industrial. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (org.). **Comunicação, cultura e mediações tecnológicas**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2006, p.14.
- 25 – RIO. op. cit.
- 26 – RIO, 1909, p. VII-VIII.
- 27 – RIO, 2005, p.91-92.
- 28 – JOE. [Paulo Barreto]. *Cinematographo*. **Gazeta de Notícias**, 02.01.1910.
- 29 – Idem.
- 30 – Idem.
- 31 – JOE. op. cit., 01.09.1907.

- 32 – Id. Ibid, 18.08.1907.
33 – Id. Ibid, 09.01.1910.
34 – EDMUNDO, LUIZ. Apud. NEVES. op. cit., p.53.
35 – JOE. op. cit., 15.12.1907.
36 – Id. Ibid, 15.08.1910.
37 – Id. Ibid, 20.02.1910.
38 – MORIMOTO, Clayson e SALVI, Rosana. **As percepções do homem sobre a natureza.** Londrina: UEL, s/d, p.5.
39 – JOE, op. cit., 20.02.1910.
40 – Idem.
41 – Id. Ibid., 15.12.1910.
42 – Id. Ibid., 15.09.1907.
43 – VENEU, Marcos Guedes. *O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio.* In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol.3, n.6, 1990, p.232.
44 – GOMES. **João do Rio: vielas do vício, ruas da graça.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p.31.
45 – JOE. op. cit., 25.09.1910.
46 – VENEU, op. cit., p.234.
47 – JOE, op. cit., 25.09.1910.
48 – AZEVEDO, Nara e FERREIRA, Luiz Otávio. Modernização, políticas públicas e sistema de gênero no Brasil: educação e profissionalização feminina entre as décadas de 1920 e 1940. **Cadernos Pagu.** Unicamp, Julho-Dezembro 2006, p.227.
49 – BROCA. op. cit, p.140.
50 – JOE. op. cit., 15.09.1907
51 – Id. Ibid., 13.02.1910.
52 – NEVES. op. cit., p.5.
53 – SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO (org.). **História da vida privada no Brasil.** (v.3). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
54 – JOE. op. cit., 08.09.1907.
55 – Id. Ibid., 17.11.1907.
56 – Id. Ibid., 20.10.1970.
57 – Id. Ibid., 29.05.1910.
58 – Idem.
59 – Id. Ibid., 06.12.1910.
60 – Id. Ibid., 15.08.1910.
61 – Id. Ibid., 20.11.1910.
62 – Id. Ibid., 16.01.1910.
63 – Id. Ibid., 26.06.1910.
64 – Id. Ibid., 19.06.1910.
65 – Id. Ibid., 19.12.1910.
66 – SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Gilberto (org.). **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 14.
67 – Idem.
68 – RIO. 1909, p. X.
69 – JOE. op. cit., 11.08.1907.
70 – Id. Ibid., 25.08.1907.
71 – Id. Ibid., 24.11.1907.
72 – Id. Ibid., 27.02.1910.
73 – CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema a filosofia da modernidade. In: _____ e SCHWARTZ, Vanessa K. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo. Cosac e Naify, 2004, p.324.
74 – EPSTEIN, Jean. APUD. CHARNEY, op. cit., p.326.
75 – JOE. op. cit., 08.09.1907.
76 – Idem.
77 – Id. Ibid., 31.07.1910.

- 78 – Id. Ibid., 30.01.1910.
79 – Id. Ibid., 07.08.1910.
80 – Id. Ibid., 01.12.1907.
81 – Id. Ibid., 24.11.1907.
82 – Id. Ibid., 08.09.1907.
83 – Id. Ibid., 15.11.1907.
84 – Id. Ibid., 25.09.1910.
85 – Id. Ibid., 10.07.1910.
86 – Id. Ibid., 31.07.1910.
87 – VIANNA, Joaquim. APUD. OLIVEIRA. op. cit., 112.
88 – JOE. op. cit., 16.01.1910.
89 – Id. Ibid., 12.06.1910.
90 – OLIVEIRA. op. Cit., p.125.
91 – TORRES, Alberto. APUD. OLIVEIRA. op. cit., p.125.
92 – Idem.
93 – Idem.
94 – JOE. op. cit., 26.06.1910.
95 – Id. Ibid., 16.08.1908.
96 – Id. Ibid., 11.09.1910.
97 – SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Referências Bibliográficas.

- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AZEVEDO, Nara e FERREIRA, Luiz Otávio. Modernização, políticas públicas e sistema de gênero no Brasil: educação e profissionalização feminina entre as décadas de 1920 e 1940. **Cadernos Pagu**. Unicamp, Julho-Dezembro 2006.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: ____ et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CARVALHO, Carlos Delgado de. **História da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.
- CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema a filosofia da modernidade. In: ____ e SCHWARTZ, Vanessa K. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo. Cosac e Naify, 2004.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina (org.). **Comunicação, cultura e mediações tecnológicas**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2006.
- GERSON, Brasil. **História das ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1954.
- GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio: vielas do vício, ruas da graça**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- ____. **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. (Coleção Nossos Clássicos) Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ____. **Progresso, velocidade, máquina e mídia: um futurismo periférico e a crônica de João do Rio**. Rio de Janeiro: XIX Encontro da Compós, junho de 2010.

MORIMOTO, Clayson e SALVI, Rosana. **As percepções do homem sobre a natureza**. Londrina: UEL, s/d.

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século. trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991.

NOVAES, Aline da Silva. **Os cinematographos de João do Rio**: a crônica-reportagem e a cinematografia das letras. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação: PUC-Rio, março de 2009.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RIO, João do [Paulo Barreto]. **Cinematographo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

SODRÉ, Néelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO (org.). **História da vida privada no Brasil**. (v.3). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Gilberto (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

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

VENEU, Marcos Guedes. O *flâneur* e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.3, n.6, 1990.

Anexo: Fitas de *Cinematographo*, 1910.

As crônicas a seguir foram selecionadas do último ano de publicação de *Cinematographo*, 1910. Transcritas diretamente dos originais microfilmados da *Gazeta de Notícias*, constantes do acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional, elas revelam imagens inéditas da cidade traduzida textualmente por João do Rio.

A primeira crônica da seleção - também a primeira daquele ano - traz os aspectos que a passagem de ano tiveram no cenário carioca já modificado pela supressão do tempo. A era da velocidade, do automóvel, da “pressa de acabar”, da “vida vertiginosa” começa a insinuar-se na obra do escritor. É neste período que serão mais profícuas as referências a este tempo regido pela máquina.

A segunda crônica, de 26 de junho, é uma aguda crítica à moral nacional. A grave crise de honestidade por que passa toda a nação parecerá a João do Rio, como confessará outras vezes, o principal obstáculo ao progresso do País - àquela altura, irrefreável na visão do cronista. O texto serve ainda como traçado dos caminhos de investigação dos tipos nacionais que a coluna promoveu.

Em 10 de julho, uma só crônica funciona como atestado do vigor dos *sports* na era moderna, da primazia da velocidade na experiência urbana e do caráter cíclico da Moda, com a volta dos velocípedes ao cenário da cidade. Crônica muito prodigiosa, portanto, em temas constantes em *Cinematographo*.

Outra crônica, de 28 de agosto, numa espécie de metalinguagem, define a crônica como o único gênero literário a que as folhas modernas recorrem sem reservas. Escrito por ocasião da morte de Carmen Dolores, amiga de João do Rio, o texto narra o caminho precursor da escritora no gênero e a aurora do seu sucessor, Gilberto Amado.

Uma estatística que revela o aumento da criminalidade na cidade é o mote para crônica de 25 de setembro. Na convivência entre os deuses Assassino e Sátiro, a cidade moderna caminha em direção à Civilização em percurso espiralado: ora, fulgores de progresso; ora, lampejos de barbárie. A dialética entre Civilização e Barbárie, tão evidente no começo de século carioca, esteve fortemente presente em toda a obra de João do Rio.

Em 16 de outubro, uma crônica parece antecipar em certa medida a famosa “O dia de um homem em 1920”. Não porque haja nela tons futuristas, mas porque projeta uma situação décadas à frente. O contexto apresentado, neste caso, é um escabroso cenário de locupletação promovido pela política nacional, profundamente alheia ao País e devotada ao próprio enriquecimento. Nada que se distancie muito de hábitos políticos herdados há gerações e preservados ainda hoje na vida nacional.

Gazeta de Notícias.

Domingo, 02 de janeiro de 1910.

L'Universe me confond et je ne puis songer

Que cette horloge existe n' ait point d'herloger.

Os versos são de Voltaire e dizem a grande dúvida diante do Universo. O Universo confunde, e relógio, é impossível que exista sem que antes do relógio tenha vindo para fazê-lo um relojoeiro.

Mas é também certo, também positivo que esse relojoeiro deu ultimamente para ter a nevrose da hora e por infiltrar em todos os povos o curioso, o vertiginoso desejo de apressar o tempo, de vencer, de acabar, de liquidar, de findar as horas. A época é de *records*. Há *records* de tudo – em terra, no mar, no ar, em carro, em automóvel, a cavalo, no polo, no equador, em monoplane, de todas as causas e mais algumas até mesmo o *record* do analfabetismo que em política vemos sendo agora corrido mesmo por alguns *jockeys* que sabem ler e até discursar demais. É o simples prazer do *record*? Não. É um derivativo à moléstia geral: a nevrose da hora.

Certo, o relógio continua a dividir a hora em sessenta minutos, cada um dos quais tem sessenta segundos com a máquina regular sem atraso e sem adiantamento. Mas a todo mundo parece que as horas são pequenas, que as horas diminuiriam? Não! Ninguém tem tempo para nada, mas só se pensa na lentidão, na incrível, na fantástica lentidão da hora. Não há quem não sinta a satisfação do dia que acabou, da hora que passou.

- Boa noite.

- Bom dia, meu caro. Já passa da meia-noite.

Com efeito! Já passou mais um dia, já daquele estamos livres, já passou, já vivemos. É uma ânsia, é uma espécie de delírio tranquilo – passar, viver depressa, esgotar o tempo infinito.

Outros povos – outras gentes fazem o *record*, sentem a nevrose com menos entusiasmo e menos exibição. Nós que entretanto somos considerados grandes indolentes, temos a moléstia do tempo paroxismada. Quando acaba o dia, graças a Deus porque vem outro; quando acaba a semana, vamos ter o domingo e acabar depressa a outra que vem. O fim do mês é um alívio geral mesmo para quem não precisa de dinheiro e não é empregado público – essa figura de estranha dedicação à Administração, que nenhum poeta ainda glorificou, pela simples razão de que quase todos os funcionários têm o lenitivo de serem poetas... A mania de acabar é levada a um ponto tal que mesmo as senhoras, até as senhoras, inexoravelmente festejam todos os anos o seu aniversário natalício, esquecendo o rudimentar sentimento de *coquetterie* que é o de ser sempre de aparência moça! E os meninos de doze querem ter dezoito e os velhos, com solenidade exclamam:

- Alto lá que quando você nasceu já eu cá estava!

Esse curioso estado d'alma geral é todo o preparo para a grande festa anual do fim das horas, para essa inconsciente e desabrida corrida à Esperança da noite de S. Silvestre, tão ardente, tão furiosa,

que os poetas poderiam compará-la a certas festas da Fenícia e da Grécia dionisiaca e que nós, sem tempo para erudições, secamente chamamos a inicial do Carnaval.

O Rio, mole, cético e triste, com a tristeza de um homem que usa guarda-chuva e veste de preto – o Rio inteiro perde a sensação de equilíbrio na semana que vai Natal a S. Silvestre. Já não se trata de dias, de semanas, de meses, trata-se de um ano inteiro devorado, engolido, morto. Matronas de antigos tempos que nunca deixam o lar, saem de casa; meninas do tempo de agora que quase nunca estão saindo a passeio, precipitam o deambular e o *flirt* em corrida e em vertigem. Não há chuva nem bom tempo que impeça o movimento febril, um movimento, uma febre que se comunicam ao objetos, às coisas, ao ar, às máquinas de tração, aos elementos. Está tudo contente, estão todos ansiosos, das crianças aos velhos, os que têm responsabilidade, os que dão responsabilidade, os que não n'a têm e não n'a dão. Vão fechar o ano, vão receber o outro ano, o que vem. Por um pouco mais bateriam no soalho gritando como nos teatros.

- Está na hora!

E quando chega finalmente a hora é o paroxismo, o supremo delírio para recair ao trem-trem habitual de esperar o dia próximo, a semana próxima, o mês adiante. Para quem passou a grande semana do Rio em outros países, nada como esses dias para demonstrar a nossa raça nova, sem tradições, aspirando o futuro, querendo o amanhã violentamente. Em qualquer outro país assiste-se à passagem do ano, aqui atira-se com essa ilusão de medida do velho Kronos para trás e passa-se adiante já com o desejo de fazer o mesmo ao que vem...

Insensivelmente os mais indiferentes vão se possuindo da nevrose especial e eu sinto que sai sob uma chuva alagadora às onze da noite de S. Silvestre por não poder ficar mais em casa, por ter ganas de fazer um escândalo, de ser também um dos [...] de 1910. A Avenida, todas as outras avenidas e praças resplandecem sob a chuva, de luzes elétricas, de fogos de bengala. Era um grito único feito de milhares, de mil rumores e gritos, toques de corneta, toques de tambor, buzinar de automóveis, bandas de música, fonógrafos, pianos, orquestras, vozes, risos, o pandemônio.

Que faria toda essa gente a tal ponto nervosa que insistia nos barulhos e nos gritos, quase epileticamente?

Esperava o 1910! E havia cordões fantasiados, e havia préstitos, e assaltos de *bonds*, e a policromia faiscante das noites de carnaval, sob a chuva em que passam e riscam a retina todas as cores do espectro num fundo que ora é como o verso de Mallarmé

C'est unanime blan conflit

D'une guirlande avec la meme

ora se faz como no verso de Baudellaire

Le charme inattendu d'un bijou rose et noire.

Com um pouco mais havia a piada e o trote, enquanto os carros rodavam a toda para os *clubs* de prazer, e em grupo discutiam, não em dormir, mas em qualquer prazer continuar a noite. Tomei um *bond* que ia a passo – a coisa única que andava devagar, onde havia muita gente, e de repente ouvi como uma chicotada nos meus nervos:

- Meia-noite!

Era em outra porta, outra voz. Consultei o relógio. Faltavam dois minutos, dois minutos apenas, no meu relógio, para a meia-noite. Nenhum relógio está certo na convenção de medir o tempo. Não terminava ano nenhum senão o que convencionáramos comercialmente terminar. Mesmo esse acabaria em diversos momentos para cada pessoa, fiada no seu relógio, sempre o mais complacente amigo! Mas pouco importava que assim fosse? Ao passo que o *bond* ia avançando, as mesmas palavras soavam:

- Meia-noite!

- Meia-noite!

Quando chegamos à praça 15 de Novembro, subitamente, na treva molhada pelo temporal onde passeava gente, ouviu-se um formidável barulho. Eram os vapores, eram as barcas, eram as lanchas no mar silvando doidamente, eram as fábricas, eram os estabelecimentos de todos os pontos da cidade tocando a rebate, sinos grandes, sinos pequenos, estrídulos toques de campainha elétrica, e no meio dessa fúria de sons, homens frenéticos, mulheres frenéticas, crianças frenéticas, gritando, imitando

vozes de bichos, berrando, cacarejando e rindo perdidamente, radiantes como os percussores da esperança...

Para que não dizer? Fiquei com medo, com medo nessa confiança no amanhã sempre obscuro. Por que dividir o tempo para desprezar o passado e contar muito com o que virá? No dia seguinte essa gente recomençaria a faina sem pensar no excesso anterior? O ano novo existia desde que tanta gente nele acreditava, não como uma repetição. Mas traria a fortuna, o prazer, a satisfação, ou o horror, ou a moléstia ou a morte. Imprudente é o homem que folheia um calendário sem pensar que os seus olhos pousam talvez no seu último mês, no seu último dia. Não é aquele que olha uma hora sem pensar que talvez a mesma hora seja a sua última dentro em pouco... Eu teria vontade de voltar atrás, de apanhar de novo a flor da adolescência e os carinhos que jamais voltam, de repetir, de repetir indefinidamente o mesmo beijo na mesma face, o mesmo gesto para as mesmas pessoas e fixar-me assim, sem mais ódios, sem amizades de que se duvida, com a ilusão de ter sido eterno na vida breve...

Como toda essa gente presa à esperança gritava dionisiacamente pelas ruas o prazer de acabar para ir adiante, sem receios, sem temores, sem pensar? O homem que reflete é como a Flecha de Zenon... Para que refletir nessas tristes coisas? Os anos passam com dores e felicidades, muito mais dores, e assim se sucederão enquanto os vemos e depois que em um deles se nos cerram os olhos. A causa da alegria é a mesma da tristeza: a ilusão. Tudo é ilusão.

E para o maior bem é a ilusão que impetuosamente arrasta este Rio para o amanhã, nestas festas de ano bom (talvez hoje já um pouco velho) porque nesse ímpeto a espera do melhor que há de vir, nós somos melhores, mais generosos, menos vis e mais sinceros.

Voltaire disse:

L'Universe me confond et je ne puis songer

Que cette horloge existe n' ait point d'herloger.

Pena é que o relojoeiro não fizesse ao grande relógio um eterno ano bom. Seria afinal aborrecido, mas moralmente agradável, porque decerto não haveria mais certos receios delicados num momento de tão confiada alegria, nem criaturas para pensar amargamente quando a Esperança é a máscara do “espectro do Amanhã a que chamam Destino.”

Gazeta de Notícias.

Domingo, 26 de junho de 1910.

Domingo.

Somos ou não somos honestos? É difícil dizê-lo. Os brasileiros e principalmente os cariocas têm uma queda especial para exagerar e não para diminuir o bem. É o ceticismo tropical, um asceticismo mais destruidor do que o outro a que chamam frio, porque nada resiste à sua ação e tudo apodrece. Os mais belos caracteres, os tipos mais honestos, os esforços a que o êxito coroa estão à mercê da chufa, do escárnio, da podridão empestante, do *faisandé* da calúnia.

Quem é honesto? Quem é bom? Quem é digno? Quem tem talento? Não se sabe mais. A desconfiança é geral e absurda. Desconfia-se só? Não. Nega-se. Nega-se tudo. Ao ouvir a maioria dos brasileiros nós não passamos de um miserável *bluff*. Basta recorrer à Câmara e ao jornalismo para ver a nossa atmosfera moral. O público, o grande público tem a careta irresistível e parodiando-se a frase do outro maneja-se o gládio da justiça com o bastão de Arlequim.

Ao ouvir discursos na Câmara e ao ler os jornais sabe-se:

- Que somos todos bandidos.
- Que nos vendemos.
- Que compramos elogios.
- Que não temos nenhuma das qualidades que nos arrogamos.

Com um pouco mais estamos como o personagem do “Mandarim” de Eça de Queiroz, a responder ao general russo. Quando o argentino disser:

- O seu belo Pão de Açúcar, responderemos:
- No tempo em que tínhamos Pão de Açúcar.

E, diante das companhias e dos capitães estrangeiros:

- É um engano. Não temos nem mina de ouro e ferro, nem fibras, nem borracha, nem café, nem açúcar. *Bluff* só *bluff*. Existiremos nós?

É um estado este de verdadeira crise moral, e das piores, porque é a destruidora e corrosiva crise da pernicioso destruição. O homem forte joga no futuro, tem esperanças. É tolerável o ceticismo que aceita sorrindo a verdade lamentável. Mas o ceticismo idiota, mau, ignorante, perverso, que conspurca todos os bons sentimentos, cospe nas ações debilitantes, avilta o esforço geral – é criminoso, é atroz. Não há mal pior para um país. Se o jornalista elogia: comeu. Se não elogia: quer comer. Se foi nomeado: engrossou. Se dois homens são amigos: estão cavando juntos. Tudo que há de nobre e sério é calcado na mesma lama das negociatas e das desonestidades.”

O velho estadista vinha comigo, conversando no *bond*. Eu sorria e aprovava a tirada colérica. E parou, e concluindo:

- Não acha?
- De inteiro acordo.
- Por que não alguma coisa nos jornais?
- Ah! isso não, meu caro. São capazes de dizer que eu estou comendo.
- Como?
- Ou não comendo e auxiliando indiretamente os outros.
- Então?
- Falarei da lua, se quiser. Porque tudo o mais cheira a desonestidade... É a época.
- Triste época.

Gazeta de Notícias.

Domingo, 10 de julho de 1910.

Terça.

O *sport* domina o mundo. Não resta a menor dúvida. Apenas a moda rege também o *sport*. A Inglaterra inventa e a terra adota o novo meio de desenvolver as qualidades físicas. O Brasil há vinte anos que deu para fazer exercício. Foi a princípio o velódromo, com patins e bicicletas. Depois, tivemos as regatas e as luta romana. Em seguida, surgiram os *grounds* de *foot-ball*. Há até campos públicos desse *sport*, para os meninos desenvolverem o muque dos pontapés. Mas, veio também a vertigem das grandes velocidades com os automóveis, *sport* em que não se desenvolve senão a mortalidade, e o Rio ficou um centro esportivo último aeroplano.

Quem diria, porém, que a Moda nos faria de novo voltar ao velocípede, mas com um desespero extraordinário? Pois voltamos. As ruas asfaltadas, a misericórdia do bom Serzedelo, o barateamento das máquinas, tudo conspirou para essa fúria biciletal. Nas ruas de maior trânsito já não há mais o pavor dos tálburis, dos cavalos, dos carros, dos automóveis, que buzina, e mesmo dos sinistros *trainways* da Light. Esses instrumentos de pressa e de matar o próximo ficam num modesto lugar, diante do pavor das bicicletas.

Para que ir aos Casinos ver os arrojados dos ginastas que arriscam a vida? As ruas do Rio dão dia e noite esse espetáculo permanente. Em cada canto da cidade há casas de alugar e vender velocípedes. Os rapazes não vão ao teatro, não vão dormir, vão aprender em plena via pública a pedalar. Então o espetáculo é agonizante. Numa esquina, postam-se os professores e os discípulos, porque são cinco ou seis para duas máquinas. Um jovem marmanhão trepa para a sela tremendo. Outro dá o impulso e o velocípede roda titubeando como um ébrio.

O jovem, receando sair, curva-se e dá as pernas, que estão infelizmente nos pedais, e o velocípede corre em curvas apavorantes. Os transeuntes param aflitos. Para onde irá ele? Quando pretende tomar a direita a bicicleta marra para a direita uma guinada. Quando vão voltar, é à esquerda que pende. Mas não é tudo. É o menos. De vez em quando, ciclista e máquina rolam no asfalto; de momento a momento, esbarram nos transeuntes. Há desastres, gritos. E esses cursos livres da academia do ciclismo em plena Avenida, nas ruas centrais, sem que se ponha cobre a um exercício que, feito onde é feito, não dá senão prejuízo.

Tenho, porém, a esperança de que vai acabar, quando todo o Rio souber andar de velocípede - o que não tardará muito.

Afinal, o velocípede tem tradições. Miguel Zamacois, que faz no “Figaro” a *soirée* dramática e é o aplaudido autor de “Bohemos”, de “Bouffons” e da “Fleur Merveilleuse”, quando redigia o *Velo*, o jornal esportivo, fez uma série de caricaturas: o velocípede através das idades. E demonstrou que já Adão tinha inventado a bicicleta. É natural que os Adões contemporâneos estejam prestigiando a velha máquina ancestral dos nossos apetites velozes.

Isso, contudo, em casa, livre dos velocípedes que ameaçam o transeunte, como fantásticos bichos delirantes em todas as ruas da cidade...

Gazeta de Notícias.

Domingo, 28 de agosto de 1910.

Domingo.

A crônica dominical tem no Brasil ainda uma grande importância. É de certo o vestígio mais intenso do passado Rio, em que o ideal de literatinhos era fazer crônicas e a crônica era a única literatura assiduamente lida, em jornal por sair ao domingo, dia de descanso. Ainda agora, com a morte dessa querida e admirável Carmen Dolores, nos sentimentos justíssimos apenas dos jornais, era clara essa importância desusada às colunas dos jornais aos domingos, tal como em 1890.

O povo e a maioria dos escritores pensam que a crônica no molde de comentário [...] rosas aos fatos da semana, já é de muito tempo coisa falecida. Quem lhe deu um tremendo foi a própria Carmen Dolores com as suas crônicas-contos, as suas crônicas-artigos, verdadeiros *premiers*- Rio – para não traduzir a expressão francesa para os antigos literários das primeiras colunas. Ou outros fazem para transformá-la. Mas o espírito da necessidade da crônica ficou. Um diretor de jornal recebe com calafrios um conto, recusa versos, examina muito os artigos, pode passar sem literatos em casa toda a semana. Sem a crônica aos domingos, não. É o costume, é a tradição.

Assim para o público a crônica é importantíssima, para a direção também para o escritor, enfim, se espera nisso uma consagração. Como se bastasse escrever aos domingos num jornal para ficar com talento!

O lugar de Carmen Dolores devia, pois, ter sido assaz disputado. Foi, com certeza.

Deram-no a um moço de vinte e dois anos: Gilberto Amado.

Esse Gilberto Amado, com a sua extrema mocidade é um escritor feito e dos mais brilhantes e dos mais ardentes da atualidade. Os escritores, quando o são realmente, de temperamento e de alma, nascem feitos. Coelho Netto está inteiro nas *Balladilhas* e no *Fruto Proibido*. Eça de Queiroz, por completo na 1ª edição do *Crime do Padre Amaro*. D’Annunzio, no *Episcopo e Cia*. Os artistas desenvolvem-se, aperfeiçoam-se, mas nascem feitos. Gilberto Amado será um dominador; é já um dos nossos escritores mais pessoais, mais luminosos. No Norte fazia política bacharelando-se em direito e redigindo com fulguração um jornal do Sr. Rosa e Silva. Tinha dezenove anos, a idade em que não se pensa ainda senão em gozar a vida. Aqui chegou sem uma carta de recomendação, sem um amigo. Mas é ainda bom ter talento. Dois meses depois essa criança vencia a sociedade culta e os seus artigos para o *Pais* e o *Comércio de S. Paulo* criavam-lhe a atmosfera de curiosidade que acompanha como a irradiação do próprio eu – os verdadeiros artistas. Nunca ninguém venceu com tanta elegância e com um – apuro de orgulho tão cavalheiresco. Há homens que há dez anos vejo a comer o fígado numa fúria de inveja e a produzir livros que pela ausência de leitores, depois de publicados ainda os tornam, se é possível, mais inéditos. Dois ou três artigos de Gilberto Amado criaram-lhe no grande público a admiração e conseqüentemente uma pequena irritação nos três sujeitinhos envenenados de ineditismo. A coluna do *Pais* nos domingos não poderia com mais brilho fulgurar. Há ainda a recordação da velha crônica, os seus interessantes artigos. Gilberto Amado, o escritor feito, o talento super-agudamente moderno, a cultura febril, escreverá no mesmo dia, tradicionalmente reservado ao velho gênero fora da moda. Mas é o escritor pagão e vibrátil, o anotador da vida, senhor do adjetivo exato, criador da expressão que fotografa, e nesse dia da velha crônica os leitores encontrarão o sangue ardente, o ímpeto triunfal, a graça e a elegância do novo, nesses períodos que vêm de outra maneira, sentem como os mais requintados e vivem como o reflexo da vida contemporânea.

E só assim o dia da velha crônica tem cada vez mais leitores...

Gazeta de Notícias.
Domingo, 25 de setembro de 1910.

Quarta.

Uma estatística, que os jornais comentam, mostra a diminuição do roubo, a diminuição dos assassinatos, a diminuição dos grandes crimes e das grandes violências. É uma pena! Há que tenha na face um vinco de tristeza...

A civilização só é perfeita, modelar, completa quando tem no seu esplendor máximo, feito da sacudidela epilética de mil arcos voltaicos, explosões bruscas de barbárie. Se não houvesse treva que utilidade teria o sol? Se não houvesse incêndios, como viveriam os bombeiros? Se não houvesse o mal, de que serviria o bem? Civilização é o grau elevado de extirpação de instintos selvagens a que uma sociedade pensa ter chegado. Quase sempre a sociedade pensa que é o mais elevado e não será possível subir mais. A escada, porém, é de espiral, e a sociedade vai subindo, polida, aparada, lavada, escovada pelas leis e os cânones que ela mesmo edita para se manifestar.

- Pode-se comer com a mão um pedaço de carne na rua?

- Oh! é feio, é horrível. Só os desgraçados.

- Pode-se dar um beijo na rua?

- Não, a polícia prende.

- Pode-se andar a cantar alto?

- Não, estás aqui, estás no hospício, se o fazes.

Um civilizado não pode fazer senão o que os civilizados fazem impunemente, e o homem de terno inglês ou de casaca em Londres ou em Berlim, em Chagal ou na Argentina, no Rio ou em Tombuctu, vê-se nas condições de desmamado da vida intensa, obrigado a fazer às escondidas coisas simples que sabidas redundarão no escândalo desastroso em nome da moralidade e na cadeia, ainda mais deprimente, em nome do respeito social.

O escândalo social, porém, que triunfaria os ousados capazes de quebrar a Norma, não é senão um misto absurdo em que a inveja do homem e a alegria instintiva de saber a raça viva entrem com partes iguais. As explosões ferozes de crueldade e de luxúria de malvezes hedionda e de fúria sexual são necessárias à civilização anêmica, pintada de carmin, de pó de arroz, e de *khol*, como o duche frio para ativar a circulação se faz necessário em certas moléstias paralisadoras. As grandes cidades só têm realmente duas divindades imortais, dois deuses dos símbolos dos seus mais belos e antigos instintos, que a morte não levará: - o Assassino e Sático.

Se os homens fossem viver conforme mandam os vários códigos inventados por eles, desde o código de bom tom até o código criminal, a vida seria desoladora. Os homens escondem-se e trapaceiam com os próprios códigos, mas a ação das medidas de civilização é tão forte que a maioria se estiola num treme-treme angustioso e choco de trem-via pelos trilhos. Nos grandes centros urbanos, os homens mais ou menos calvos, de bengala na mão, cruzam-se com o ar de aparelhos certos de uma certa máquina. É sabido que eles embrulham-se uns nos outros sorridentemente, amam às escondidas em casa especiais espécies falsas e decadentes de mulheres, jantam, vão ao teatro, ceiam, tomam *champagne* ou carrascão, e continuam a mesma vida no dia seguinte. As lutas são morais, as cóleras cifram-se em bater os punhos neurastênicos em cima das mesas, o amor é uma doença, uma psicopatia atroz. Tudo se faz sem apetite, sem gula, sem imprevisto, regularmente. E o supremo *chic* é a civilização. Outrora ainda havia, além do Assassino e do Sático, um tipo condensador do arrepio bárbaro: o Ladrão, o Ladrão feroz, armado dos pés à cabeça, que estrangulava transeuntes a sabia gritar: - Ou a bolsa ou a vida! - depredando, estragando, ensanguentando como o homem primitivo.

Hoje, esse Ladrão intelectualiza-se e deixa o bacamarte pela manhã e a luva branca dos *gentlemen*, envergando as variadas librés da civilização que tem algemas, e faz da força física uma inutilidade. As gentes da cidade já não contam com esse perigo por modos violentos, e a sensação, a grande sensação de pavor desaparece.

O Assassino e o Sático são os seus últimos agentes. Nada mais considerável para uma sociedade civilizada do que a aparição de um assassino bem assassino, bem cruel, bem horripilante.

E, entretanto, lamentavelmente, os criminosos, os grandes criminosos sanguíneos escasseiam no mercado. É uma crise, pois, não? Uma crise de anemia social...

Gazeta de Notícias.
Domingo, 16 de outubro de 1910.

Em 1920, tendo escrito um artigo de informação a noticiar a miséria de metade da população, recebo um telegrama do deputado Polixeno, de volta de Paris, o meu amigo desde os remotos tempos em que a pátria injusta só lhe pagava dois contos e duzentos por mês, durante oito meses. O telegrama convida-me para jantar no seu suntuoso palacete. Vejo a data e verifico que o serviço telegráfico, cada vez melhor, tem um atraso urbano de vinte e quatro horas.

Então, para desculpar-me, para pedir perdão, para mostrar o bilhete em atraso, visto a casaca, tomo o *aerobus* e salto na torre de atração velívola do esplêndido palácio. Dez criados de *libré*, que em tempo conheci rapazes de província com esperanças em empregos do ministério da agricultura, recebem-me altivos.

- O deputado Polixeno?
- S. Ex. está no pavilhão do banho.
- Mas eu sou um íntimo.
- Quererá superar no pátio como os outros clientes?
- Nunca. Vou ao pavilhão.
- É impossível. Irá para a sala de espera.

Obedeço e encontro aí o meu dileto amigo Pereira, autor de várias tragédias e romances.

- Que fim levaste, homem? Há dez anos não te vejo!
- Estou empregado.
- Em quê?
- Sou um dos secretários de sua excelência...
- Como assim?
- Faço-lhe os discursos.
- És capaz de dizer a sua excelência que estou aí?
- Não vens pedir o meu lugar?
- Não. Venho a chamado dele.
- Então vou.

Some-se, e eu vejo aparecer o poeta Isidoro, que também há dez anos desapareceu.

- Tu?
- É verdade. Estou empregado aqui. Faço versos para as mulheres do Polixeno.
- Para as mulheres?
- Sim, são quarenta e cinco. O Polixeno seguiu os conselhos do Bidart e tem uma família que a do

Accioly, de preclara memória.

- Ah! bem.
- Fora as amantes.
- Que homem!
- Admirável!

- Mas como foi isso, Isidoro? Estou um pouco espantado. Há dez anos, como sabes, e a pedido do nosso querido Brício Filho, de ilustre memória, fui nomeado, contra a minha vontade, para a propaganda do Brasil na Indochina. Perdi-me em Saigon e esqueci o Brasil. Acabo de chagar e de ver bandos de miseráveis nas ruas entre palácios extraordinários, vejo com pasmo o Polixeno, que caucionava os vencimentos, num luxo espantoso: os meus amigos, criados dele... Que é isso, Isidoro?

Isidoro sorriu:

- Isso é tudo. Lembras-te que há dez anos os deputados e os senadores brasileiros eram os que mais ganhavam no parlamento universal. Pois bem. Um belo dia acharam pouco e pediram mais.

- Deram?

- Se eram eles que davam! Dois anos depois pediram o dobro. Dois meses depois, como a moda dos *five-'o'clock* lançada pelo Figueiredo Pimentel e pelo Rosa e Silva aumentava, pediram uma ajuda de custo para chás. Um mês depois, como estava em moda o aeroplano, tiveram cinco contos por mês

para aeroplanos. Três meses depois, casa deputado foi autorizado, isto é, autorizou-se a mandar construir um palacete confortável, para morar no Rio e não faltar às votações.

- E construíram?...

- Casas como esta. Depois, a mulher do deputado teve uma ajuda de custo. Depois, cada filho de deputado percebeu um ordenado, pelos anos de idade. Depois, fora todas as verbas de representação, em que entram vinte contos para criados, e as verbas da família, os deputados começaram a perceber, como os filhos, isto é, por anos de idade. O Veiga ganha 180 contos por mês.

- Você está brincando!

- E não chega.

- Mas é espantoso!

- Enfim, meu amigo, as exigências foram crescendo a tal ponto que se criou um imposto por andar na rua: um tostão diário sobre cada transeunte, mesmo os mendigos – intitulado o “imposto dos pais da pátria”. A situação é esta. Sobre cada coisa, o deputado arranca a parte do leão. A miséria aumenta, e homens, como eu, passaram a poetas de *cocottes*.

- Mas os deputados, que fazem eles?

- O mesmo que dantes. Nada. Polixeno há quinze dias não vai à Câmara.

- Onde é a Câmara?

- A mesma Cadeia Velha em ruína, do nosso tempo.

- Pois que, ainda?

- E sempre. Não há dinheiro.

Neste momento vieram prevenir-me que Polixeno dava a honra de esperar por mim. Precipitei-me. Estava no quarto de mármore-rosa das massagens russas. Três sujeitos nus e as suas esfregavam-lhe o corpo com óleo de libras esterlinas perfumadas, última descoberta para dar brilho à pele.

- Meu caro Polixeno...

- Então, com esse atraso!

- Vê o telegrama, Atrasado!

- Sempre o mesmo serviço! Enfim. Como te foste de viagem?

- Há quatro tempo, Polixeno!...

- É verdade. E, em chegando, logo artigo sobre mendigos?

- A população.

- Qual população! Meia dúzia de maltrapilhos. Você sempre foi exagerado. A população somos nós, desde que nós somos os representantes dela.

Deu uma gargalhada, ergueu-se.

- Mandei chamar-te porque preciso muito de ti. Eu cá estimo muito a imprensa. Sem a imprensa não se vive.

- Muito obrigado, murmurei, pronto a auxiliar esse homem que começava a explorar-me, mal eu voltava à pátria amada.

- Preciso que me faças um artigo.

- A respeito?

- A respeito das minas de ferro de Minas.

- Bem.

- Um artigo que mostre o lucro fabuloso das empresas.

- Bem.

- Um artigo generoso. A exportação de ferro não paga imposto.

- Ah!

- O ferro é pesado.

- Mais ou menos.

- E no final do artigo lembra-se para a nossa receita um imposto sobre cada quilo de ferro extraído.

- E esse imposto?

- Esse imposto deve servir durante vinte anos para o Patrimônio dos Deputados em Viagem.

Ergui-me pálido de cólera, uma nuvem escureceu-me a vista, atirei a mão num protesto, e acordei.

Ainda estávamos, felizmente, em 1910 e esse pessoal parlamentar pedira ainda apenas como vencimentos, por mês, mais do que ganha o presidente da Suíça.

O pesadelo viera da notícia que eu lera, da notícia que negrejava no jornal aberto, dando como certo esse aumento a mais na renda dos mais ricos parlamentares do mundo. E eu suspirei, dobrando o *Século*. Fora apenas a previsão de um pesadelo...